جدلية التنظير النقدي والإبداع الشعري

□ مصطفى الكيلاني (تونس)

كيف نستقرىء تاريخية الخطاب الشعريّ العربيّ المعاصر ؟

1 – 0 . كيف يتضح واقع النقد العربي ، وتحديداً نقد الشعر ، ونحن على مشارف القرن الحادي والعشرين ؟ كيف نؤرخ للشعر العربي المعاصر استناداً الى مشغل مزدوج : الإبداع الشعري والتنظير النقدي ؟ كيف تتواصل الخبرات الشعرية والخبرات النقدية في واقع الكتابة الادبية من الثلاثينات ، على وجه الخصوص ، إلى اليوم ضمن « عصر أدبي » هو عصر انفتاح الادب العربي على الاداب الكونية ؟ ما اتجاهات الشعر العربي المعاصر (تحولاته الكبرى) ؟ ما اتجاهات نقده ؟ ما مستقبل التفاعل بين الكتابة الشعرية والكتابة النقدية ؟

إن للمدونتين (الشعرية والنقدية) حضوراً عيّناً في ما يظهر متراكماً ، ولكن هل يمكن الجزم بالتفاعل الجدلي بين خطي الكتابة الشعرية والتنظير النقدي ؟

قد تبدو الحركة النقدية أبعد تقدماً من الابداع الشعري بما تولّد في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن في مصر ، على وجه الخصوص ، من دينامية نقدية لم تُثمر نصوصاً شعرية صادمة ولم تؤدّ إلى القول الفصل في التردد بين السالف والحادث . وقد تنكشف حركة الكتابة الشعرية أسرع اندفاعاً وأشد إرباكاً في العقود الثلاثة الاخيرة من واقع الكتابة النقدية رغم وفرة البحوث المنجزة . وقد تلتقي بين النهجين في « الديوان » و« الرابطة القلمية » و« أبولو » و« الثالوث الرومنسي » بمجلة « العالم الادبي » التونسية [1] وحركة « الفن والحرية » بمصر[2] ومجلة « الآداب » ثم « شعر » و« المواقف » في لبنان و« غاليري ٦٨ » في مصر ومجلة « الشعر » العراقية وما عقب ذلك من محاولات الربط بين الكتابة الشعرية والتنظير النقدي في عديد المجلات العربية إلى اليوم ..

1 – 1 . هذا الكم الهائل من النصوص الشعرية والنقدية يستلزم اليوم التوقف لاستقراء المتراكم بحثاً داخل الكثافة عن المتكررات و« القطائع » بما يساعد على تمثل خصوصيات الكتابة بوجهيها ضمن مشغل عام هو الخطاب كما يتحدّد زمناً بهذا القرن مع إمكان الرجوع إلى الجذور ، وتحديداً الى الاعوام الأخيرة من القرن الماضي . فلا مفرّ – في هذا المجال – من التاريخ ، وهو – كما أسلفنا – تاريخ الخطاب وليس تاريخ العلامات المتراصة والمفاهيم المسبقة تُحَجِّن بها النصوص الشعرية والنقدية على حدٍ سواء في « مراحل » و« اتجاهات » تُوصف عرضاً أو بأعمال إجرائية مُرتجلة تبتسر المناهج النقدية الغربية وتعمل على تلخيصها والمؤالفة بين المتنافرات منها إيهاماً بالحداثة و« ما بعد – الحداثة » .

2 – 0 . وإذا كان تاريخ الادب الكلاسيكي يبحث عادة في المتصل ، المتراكم الذي يتخذ لهُ شكل التطور الخطي المُنظم في ذهن القارىء لا في واقع الكتابة على غرار دراسة « تاريخ الافكار » الاتباعي فإن البحث في الخطاب يستقدم المتعدد ، الحركة ، الانفصال ، القطيعة .[3] ولذا أن نلتجىء مرة أخرى إلى السؤال : كيف يشتغل الخطاب الشعري والخطاب النقدي ضمن منظومة عامة هي الخطاب العربي ، ذلك أن الشعر « عبارة » ، جزء من حركة الادب والفنون ومن المنتوج الفكري الشامل ، يؤثر في السياق الحاف ويتأثر به تبعاً لقوانين تداولية راهنة نحتاج للكشف عنها إلى مختلف دارسي « التعبيبات » ضمن خطة عامة لم تظهر بعد – حسب علمنا – في كتاب أو مؤسسة وإنما هي « مشاريع » بحث تنتشر في مواطن مبعثرة داخل الكتابة العربية بمختلف حقولها المعرفية .

وكما نستضيء بالنصوص الشعرية للخروج من راهن النقد التراكمي نحتاج الى ثقافة « الانقطاعات » على أن نقرأ نصوصها العالمية في سياقاتها الخاصة بعيداً عن التلخيص ونفي الاختلاف بينها ، فلا يُدجّن بذلك فكر نيتشه وماركس وفرويد ودي سوسير وهيدغر وغادامير وأدرنو وفوكو ودولوز ودريدا ولاكان وغيرهم من العلامات المشرقة في تاريخ معرفة الاختلاف الكوني ، كما نحتاج الى الفكر النقدي العالمي بمختلف اتجاهاته وتحولاته وتفاصيل نقائضه بمعرفته في السياقات الخاصة به ايضاً دون التغافل عن الدراسات

النقدية العربية التي بحثت بمنظور شمولي في مسألة التحولات الشعرية وإن كانت هذه الدراسات على قلتها تتردد بين الوصفية المجحفة واجتزاء القضايا .

2 – 1 . إلا أننا ، ونحن في بدء المساءلة ، نقف أمام صعوبات يمكن إجمالها في خانات ثلاث :

أ ـ اتساع المدونتين الشعرية والنقدية مما يستلزم الاطلاع الكامل عليها واختيار العلامات التي جسمت الاختلاف أو بدء القطيعة مع السالف . . وقد نتخطى هذه الصعوبة باختيار نصوص شعرية ونقدية مَثلت علامات بارزة أو ما يشبه العلامات اللافتة للانتباه في تاريخ الكتابة الشعرية والكتابة النقدية ، وتعليل ذلك الاختيار بالمقارنة الشاملة بين النصوص .

ب ـ تعقّد الأبنية النصية واستحالة اعتماد منهج جاهز تقريبي يُستمد من ملخصات الفكر النقدي العربي أو بواسطة المؤالفة المفتعلة بين التراث النقدي والفكر النقدي الغربي المعاصر أو عن طريق الارتجال بوصف الظواهر النصية وإخضاعها لقوالب حادثة هي الوجه الآخر للنقد المبتور الذي يعتمد تضخم القول ويُخاتل قارئه بالتقريب النظري وزحمة الاسماء والمصطلحات . وقد تُذَلَّلُ هذه الصعوبة المنهجية بالوهل داخل اللحظة القرائية بين النص والذات القارئة على أساس تجريبي ، بمستلزمات وضعٍ انتقالي ، يستقدم بأضواء النصوص ثقافة نقدية متعددة المراجعِ للنظر إلى النص الشعري في تَعَدُّدِه من حيث هو تركيب علامي وإنجازٌ دلالي (Semantique) ومجال يكتظ بالرموز والايحاءات في حقل عميق الاغوار يُبطن تدلالًا (Signfiance) وسلاسل مَعانٍ لا يمكن الإبانة عنها دون الالتجاء إلى معرفة سيمانطيقية وبراغماتية وتأويلية (Hermeneutique) واعتماد وهج اللحظة القارئة . وإذا المنهج الذي يقتضيه الوضع النقدي الراهن هو التجريب الذي يعتمد النصوص المقروءة ويستفيد من ثغرات المناهج المبتورة السائدة في واقع الكتابة النقدية ومن الأجهزة النظرية المستوحاة من النقد الأدبي الغربي ومن الجماليات وعلوم الإنسان ويحارب أشكال التنميط السائدة في واقع الحركة النقدية العربية .

ج ـ كثافة التراكم وتعتُّم المشهد العام في ابداعية الشعر العربي المعاصر .

إن الثابت عند قراءة الحركات الشعرية في الآداب الغربية هو اقتدارها على تجسيم التراكم الذي يُسفر عَبر « فجواتٍ » من الداخل عن « قطائع » لا تماثل الواحدة منها الأخرى . . وكما يخضع الاندفاع لقوانين وضوابط فإن التراجع ، إن حدث ، يستجيب ـ هو الآخر ـ لنظام يصل بين الوقائع النصية وبين الافكار النقدية المصاحبة لها(٤) ، كما هو شأن تحولات الكتابة الروائية ونقدها وغيرها من الحركات الأدبية والفنية الغربية في حين لا يتعدى اللاحق و السابق في حركة الشعر العربي وفي حركة نقده إذ تتعايش ـ ونحن في نهايات هذا القرن ، وبعد عقود من التعدد والاختلاف القصيدة العمودية الإحيائية والقصيدة العمودية الرومنسية وقصيدة التفعيلة بتحولاتها الجمالية المختلفة منذ الأربعينات إلى اليوم و « النص الشعري » أو ما سُميَ في شائع الكتابة النقدية « قصيدة النثر » . .(٥)

وأمام هذا المعوق الأكبر الذي هو ارتباك الحركة الشعرية واستفحال التردُّد بين قوى الاندفاع وقوى الارتداد وتداخل الأساليب لا يمتلك الباحث في تحولات الشعر العربي المعاصر إلا اعتماد النصوص الشعرية قبل أسماء أصحابها بتنزيلها في سياقاتها الزمنية الخاصة ذلك أنّ خبرات الشعراء لا تخضع إلا نادراً لحركة الاندفاع ، فلا عَجَب إن انتقل شاعر من موقع المتحمس للكتابة إلى داعيةٍ للنظم(٦) ، ولا عجب إن لاذَ شاعر آخر بالقصيدة العمودية وأذعن لأحكامها بعد تجربة عقود من التحديث والبحث عن لغة ورؤيا وإيقاعات جديدة ، ولا غرابة أيضاً في مشهد الكتابة الشعرية العربية الراهن أن يجمع شاعر بين الأسلوب ونقيضه . . .

وإن اتضح إمكان التصدي للمعوقين الأولين : اتساع المدونتين الشعرية والنقدية واستحالة اعتماد منهج جاهز بما أوضحناه آنفاً فإنّ كثافة التراكم وتعتم المشهد العام في ابداعية الشعر العربي المعاصر معوق أكبر يقضي التنقل العسير داخل تجارب شعرية لا تتناظم إلا قليلًا في نهج عام يقطع فيه اللاحق مع سابقه ، فلا يبقى للباحث إلا النصوص ـ العلامات تُجمّع في مدونة خاصة ويُبحث داخل أبنيتها الخاصة المتغايرة عن التواصل والانفصال .

2 – 2 . إن المشترك بين المعوقات الثلاثة يدعو إلى الحذر في التعامل مع ما أسميناه النصوص ـ العلامات . . ولعل الاختيار أصعب المهام في دراسة « القطائع » الكبرى ، ولكن الثابت بدءاً أن نهج استقراء هذه النصوص على أساس الاختيار المتأني العالم بتفاصيل المدونة الشعرية العامة يساعد منذ البدايات على تفادي خطرين : الوصفية العامة المجحفة بدافع الرغبة في الالمام بمختلف التجارب الشعرية في مجال الأسماء مما يحول الدراسة إلى ضرب من التلخيص المشوه الذي يدعم فكر التراكم النقدي ولا يسعى إلى الخروج عن متكرراته ، وهو مأساة عديد البحوث ذات الطابع الشمولي ، وخطر الوصفية النصية المجحفة أيضاً ، تلك التي تتوسل بالمناهج الحديثة وبالبنيوية المحرّفة على وجه الخصوص وترفض أي تعامل شمولي مع الظاهرة الشعرية كان تختصر واقع الكتابة الشعرية العربية في مسبق مفهوم البنية وتحاول أن تتدارك ذلك التجريد في الآن ذاته بالمؤالفة الضدية بين مراجع تراثية وأخرى حديثة لا يمكن أن تلتقي في واقع التمثل النقدي لعالم النص الشعري المخصوص ، وفي ذلك ترسيخ ، بوجه آخر ، لفكر التراكم النقدي .

2 – 3 . وإذا السياق الخارج عن النص والمسقط عليه في حركة نقد الشعر العربي المعاصر إلى الستينات والسياق المُغَيَّب عادة في بحوث العقود الثلاثة الأخيرة من هذا القرن يستلزمان التعامل مع مفهوم مغاير جديد للسياق . . .

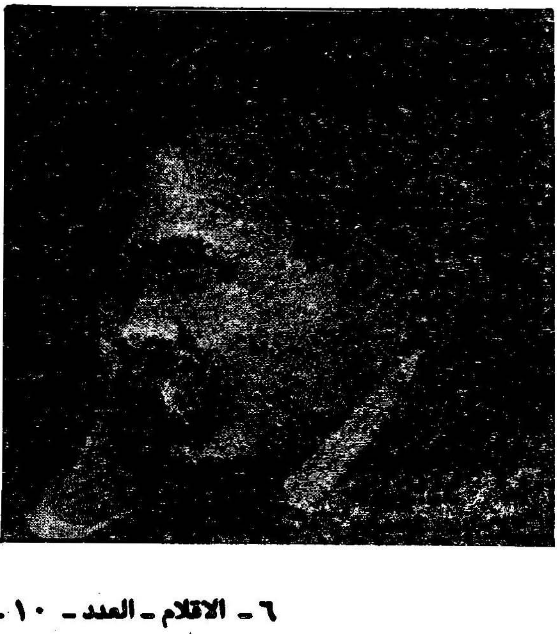
فبِمَ يُعَرَّف السياق خارج التحديد المسبق أو لعبة التغييب الكامل ؟ وكيف يستقيم البناءُ الشعريُّ سياقهُ الخاص داخل منظومةٍ عامّة بَعضُها حادث وبعضُها الآخر مُمكن الحدوث ؟ كيف يتواصل « الأنا » المتكلم و « الأنت » المتقبّل في راهن الملفوظ ؟ كيف يتحول الملفوظ الشعري إلى أداء(Enonciation) ؟ كيف ينقسم الأنا الى

ضمير حادث في ظاهر الملفوظ وإلى ضمائر (تعدُّدُ حضورات أو أقنعة) عند انفتاح الملفوظ على الآخر ـ القارىء أي « الأنت » كما يتحقق لحظة القراءة « والأنت » القابع في خفايا نسيج العلامات والدلالات في راهن القول الشعري الذي هو ضربٌ من الحوار المُبطن يخرج من حيز الكتمان إلى الحدوث بالكتابة وبالقراءة البصرية الصامتة أو بتلقي السماع ؟

كيف تتوزع هذه الضمائر موَحَّدةً حيناً مُقسَّمة أحياناً في ضروب من اللعب اللغوي الخارج عن أيّ مسبقٍ نفسيّ أو سبب مباشر ؟ كيف تتردد بين الانكشاف والاحتجاب ، بين الوجه وتفسخ العلامات بما يفرق في « التدلال » بعيداً عن تسمية الغموض التي هي حكمٌ جاهزٌ يُسلَّطُ على المعنى المنفلت خارج نظام التدليل بالفهم الجزئي أو الكلي تبعاً لقوانين عصر المحاكاة(Plimesia) ، بين التنكير والتخييل خارج قوانين العصر الأدبي الآفل وإن ترك آثاره في عديد المفاهيم النقدية الراهنة ؟

كيف يعاد تركيب الشذرات الدلالية التي هي في حالة ضياع والدالة على السياق الحادث والممكن باعتباره أصداء لحظةٍ شعرية تقضت ولَّدها زمن تاريخي محايثٌ ، ونزوعاً إلى كينونة مختلفة بوعي « الآن » و « الهُنا » ؟

إن السياق الذي نروم الانشغال به هو تاريخ الكتابة الخاص الذي يستقدم فيه الوقائع وليس الوقائع تُركَّب عليه . . وبهذا المنظور نُعلن أخطار خفض الكلام الشعري إلى ترسيم الدال والمدلول بحَجب المرجع ، حضور الأشياء حيث مكامن سر اللغة والكلام واللغة الشعرية . وإذا كانت الوصفية العامة تهتم بالظاهرة الشعرية وتختصر أبنية النصوص خدمةً لفرضٍ مسبق فإن الوضعية النصية تغيب الظاهرة الشعرية العامة كما تتوزع في متعدد أبنية وتقتصر على تنميط البنية في مجرىً ذهني يلوذ بالنص من حيث هو كيان لغوي مخصوص ، فتحارب النماذج الجاهزة كي تُشرِّع لها « نماذج » حادثة سرعان ما تتحبس في تقنياتٍ عَملية تفكك وقلما تبحث في الواصل بين



مختلف عناصر البناء ، فكانه الخروج ، في طور ، من اطواق النمذجة للمرجوع إليها ، في طَورٍ آخر ، من سبيل مغاير : من تجريد الظاهرة الشعرية العامة وتغييب النص إلى تجريد النص وتغييب الظاهرة الشعرية العامة .

إن النص الشعري عامِة مخصوصة حادثة لخبرة فردية وجمعية ، وليس كياناً لغوياً مُستقلًا تماماً عن غيره من النصوص في خبراتٍ اخرى . . ولعل التناص ـ بهذا المعنى ـ في مختلف انواعه(٧) يهدم أسطورة النص الواحد المنفصل القائم بذاته حَدَّ التفرُّد غير المشروط بسابق ولاحق ويدعم القراءة وإبداعيتها في استقراء المحتجب من المعاني .

3 ـ 0 . فتعرض لنا ـ في زحمة الأسئلة ضِمن هذا المشغل الذي يخص تاريخ الخطاب الشعري مسالك ثلاثة تتفارق لتتقاطع في منظومة واحدة :

أ ـ مراجع نقد الشعر الكونية .

ب ـ حركة نقد الشعر العربي المعاصر بين التراكم والقطيعة .

ج ـ التحولات الكبرى ـ بمعنى « القطائع » ـ في حركة الشعر العربي المعاصر .

وتمثل هذه المسالك في تواصلها الأسس العامة لهذا المشروع النقدي ضمن محاولات أخرى تخص الأدب السردي العربي المعاصر واتجاهات النقد الأدبي وتعبيرات الفكر الحضاري ضمن هاجس بحثٍ يشمل مختلف تعبيرات الخطاب من مُدوّن وشفوي لا يقدر عليه فرد واحد واختصاص واحد بل يستلزم عَمل فريقٍ متعدد الاختصاصات يضبط له برنامجاً ومراحل إنجاز .

وإننا نهدف باستقراء مراجع نقد الشعر الكونية الى تحديد الإطار العام النظري والأفق الكوني معاً ، كما يساعد رصد الحركة النقدية الخاصة بالشعر العربي المعاصر على ربط اللاحق بالسابق وفتح مجال للحوار بين مختلف الأعمال النقدية دون الحط من شان البحوث المنجزة ، وفي هذا الحوار القائم حتماً على تعدُّد المناهج والمواقف يُمكن أن تتبلور معالم نظرية للشعر العربي المعاصر على غرار ما انجزه النقاد الأجداد في التعامل مع مدونتهم الشعرية باجهزة نظرية هي مُحصل قراءاتهم للنص واطلاعهم الواسع والدقيق بمفهوم ذلك العصر ، على علوم اللغة واستفادتهم من الثقافات الاخرى في تاسيس المفاهيم الخاصة بالبيان والبلاغة وتحديداً النظم الذي يبحث في ماهية القول الأدبي وفي مختلف أجناسه . . . ، ويُعَدُّ استنطاق النصوص ـ العلامات في مدونتنا الشعرية الأساس الأول المرجعي إذ يُمكن لَنا بهذه النصوص ـ العلامات عند دراستها في التلاحق والاختلاف أن نضع خارطة عامة للأصوات الشعرية المتفردة ولاهم القطائع في مسار الكتابة العام ونكشف عن الآليات التي بها يشتغل الخطاب الشعري وعن القوى الكامنة وراء الاندفاع والتراجع .

3 ـ 1 . كيف التعامل مع المدونة النقدية الغربية ؟(٨) ما هي مواطن الاختلاف والتماس والتداخل الكبرى ؟ كيف تنكشف أهم القطائع

الإبستيمولوجية في تاريخ الحركة النقدية الغربية الخاصة بالشعر ؟ وما علاقة هذا النهج النقدي العام بنهج الكتابة الشعرية ؟ قد يتردد قارىء هذه المراجع ـ عند إعمال الفكر ـ بين التسليم ببعض النتائج وبين الحذر بإعادة النظر في بعض « الحقائق » التي أمست في الاستعمال النقدي العربي « قوالب » تُعيد الحركة إلى السكون والمتعدد إلى الواحد ، وتعتمد هذه المراجعة :

ـ قراءة المراجع النقدية الغربية الخاصة بالشعر في تعاقبها التاريخي وتزامنها السياقي .

ـ تفادي نهج التلخيص مخافة تسكين الحركي وطمس الاختلاف .

ـ اختيار ما يلزم من المراجع التي مثلت قطائع فعلية وإضافات كبرى في مسار الحرجة النقدية الكونية لتبديد كثافة المتراكم وتجسيم الاختلاف مما يستدعي قراءة واسعة تشمل نظرية نقد الشعر المعاصر وأهم تفريعاتها .

ـ إحالة النظري والإجرائي النقديين عل الخلفيات المعرفية والتاريخية التي يفهم بها الخطاب في أدق آليات تركيبه .

ـ التأليف في القراءة بين المشترك والمختلف بما يمكن أن يستخدم عناصر إضاءة عند مباشرة النصوص النقدية والشعرية العربية في منهج تجريبي باحث يُمهد لتاسيس نظرية للشعر العربي المعاصر .

3 – 2 . ويُشار ـ لضرورة التقديم العام في هذا الحيز المختصر ـ الى قضايا الشعر والشعرية في المدونة النقدية الغربية كما تظهر في النسق العام للتطور بالإبدالات الكبرى كان نعود الى مجموعة دراسة اللغة الشعرية (Opia) وإلى أعمال الشكلانين والبنيوين الاولى في تطوير البحوث اللسانية بدراسة اللغة الشعرية واعتبار الشعر « اللغة في وظيفتها الجمالية »[٩] فما الشعر ؟ وما وظيفته أو وظائفه وكيف تتحدد صلاته باللغة في مجال المقابلة بين الشعر القديم والشعر الحادث . . . هذه بعض الاسئلة التي تخرج بنقد الشعر من ثنائية « المنظوم والمنثور » القديمة إذ بيّن جاكبسون تغير السنن الشعرية وسنن التقبل ، فما كان « جميلًا » في الشعر القديم ثم الاتباعي لم يعد كذلك في عصرنا ، وما كان « مستقبحاً » أمسى اليوم جميلًا . .[١٠]

فينشأ الإبدال الاول الخطير في تاريخ نقد الشعر كونياًبتحول تعريف الظاهرة الشعرية من المطلق « الماهية » إلى الوظيفة (Posticite) ، هذا المنصر الفريد الذي لا يقبل الاختزال والذي يفسر بقوانين لسانية وأسلوبية . وتتاكد هذه النقلة الاولى بـ « نحوية الشعر » في صلتها بالنحو عامة . . . فكيف تغيرت الكلمة من أداة لايصال المعنى إلى مؤكدة للمعنى أو إلى صورة للمعنى ذاته ؟[١١] كيف تعددت الرؤى والوظائف الشعرية ضمن مغامرة الحداثة الكونية عوداً الى الرمزية والدادائية والسريالية والمستقبلية[١٢] .

إن عُدّت البنيوية استمراراً في هذا التحول النقدي الخطير الاول في مسار انحركة النقدية العالمية فإنها سرعان ما انحرفت عن المشروع التاسيسي الاول باسئلته الخطيرة وأحدثت لها قوالب وأنماطاً دفعتها إلى الارتداد بالانتقال من طور البحث والمغامرة إلى وضع « المؤسسة » تمارس ضروباً شتى من الإقصاء ورفض المختلف . فما هي أصناف الكتابة الشعرية في منظور جان كوهن (Jean Cohen) على سبيل المثال ؟ وكيف يرتد هذا التعريف إلى ثنائية « المنظوم » و « المنثور » ؟ وما أسباب رفضه « للغموض » السريالي ونفي صفة الشعرية ـ لتعطل الفهم في نظره ـ عن عديد النصوص السريالية ؟ وَبِمَ يُفسرُ إعراضه عن « قصيدة النثر » واقتناعه « بالمنظوم » الذي يحقق بعض الفهم ؟ إن استفاد كوهن من دراسات الشكلانيين في « اللغة الشعرية » والإيقاع في صلته « بالنظم والنبر » ومن البحوث الخاصة بالدلالة في أعمال جاكبسون وتشومسكي خاصة فانه لم يستطع التخلص من النهج الإقصائي في التعامل مع النصوص وظلّ مُتردداً بين الاستمرار في المشروع التاسيسي الذي بدأه الشكلانيون وبين القول بضرورة الإفهام دون الرجوع إلى مقولات الإفهام القديمة حَرْفيّاً[١٣] فالثابت عند قراءة أعمال البنيويين أنهم يختارون النصوص التي تتلائم والمنهج الوضعي ولا تطرح قضايا التأويل كما لا تُعَرِّض الثوابت الإجرائية للارتباك والتناقض . ولعل تشبثهم بالابنية الاكثر استقراراً يعلل تقدم البحوث المتصلة بالسردية وانحسارها في مجال الشعر .

3 – 3 . إن الغموض الشعري هو المعوق الاول أمام تقدم البنيوية في هذا الحقل ، ذلك أنها تحرص باستمرار على الطابع المدرسي وتحافظ على المحايدة في اتخاذ المواقف الفكرية وتلوذ بـ « الموضوعية » وبالنصوص المغلقة والمؤسسة ، لذلك لم تقدر على تجاوز مباني الكُليات إلى الأوساط الأدبية والثقافية العامة ، وما كان لها من منقذٍ إلا توخي سُبل « المحايدة » واختيار النصوص التي لا تحدث شروخاً في الأجهزة النظرية المصاحبة للاعمال الاجرائية ذات الطابع التفكيكي الوصفي . وأمام نصوص حادمة رمزية ودادائية وسريالية لا تجد المباحث البنيوية من سبيل عدا رفض « الغامض » بوضع شروط هي مزيج من المقاييس الجمالية المتبقية من عصر النقد الاتباعي وأخرى حادثة . . فضياع الدلالة سِمة جمالية مقبولة على أن تُسترد بفعل القراءة إذ « ينبغي كي تحقق القصيدة شعريتها أن تكون دَلالاتها مفقودة أولًا ثم يتم العثور عليها ، وذلك كُلّهُ في وعي القارىء . . . »[١٤]

ويعد تحول الاهتمام من النص إلى الخطاب في بيان الصلة بين الملفوظ (enance) و« الأداء » (enusnciation) ، ومن النص المغلق على ذاته إلى النص المنفتح نَقلةً أخرى خطيرة أعادت للأسئلة الاولى في بدء العصر البنيوي وَهجَها المعرفي دون الالتجاء إلى تكرار المساءلات . إن لعصر « ما بعد ـ البنيوية » قضاياه الخاصة ومفاهيمه التي تاسست على مبدأ الاتصال والانفصال في تقويم أخطاء النصية المجحفة والنفاذ إلى قيعان اللغة الشعرية بحثاً في الماوراء ـ اللغوي عن المحتجب من الدلالات في متعدد نصوص تألفت في سياقٍ نصي واحد وخضعت لقوانين الاختبار القصدي وغير القصدي والتوزيع بما يبطن الوالدة (matrice) الدلالية حيث مَكْمَن الخصوصية ومرةُ الصفات الجمالية الظاهرة والخفية . ولأننا سنعود في مقام لاحق إلى تفاصيل هذه النقلة ـ القطيعة الثانية في تاريخية نقد الشعر الغربي المعاصر فسنكتفي كحديثنا عن النقلة الأولى ببعض الاشارات إلى متعدد المناهج والقراءات في العقود الثلاثة الأخيرة من هذا القرن التي قطعت أشواطاً في التحرر من الدغمائية وروح التقعيد الغالبة على البحوث السابقة ، وحرّرت القارىء والقراءة من السبل المسطورة وحرضت على المغامرة والاكتشاف وتوسيع مدار الثقافة التي بها نقرأ النص الشعري لمحاولة معرفة خصوصيتة الأدبية والتوغل في تخوم دلالاته القصيّة .

إن الغموض الشعري الذي كان في النقد البنيوي موضوعاً مُربكاً يتحاشاه الدارس بالإقصاء عند اختيار المدونة أو بنفي قيمته الأدبية تَعِلّلاً بالمبالغة في النأي عن منطق الكلام المعتاد الذي يظل مرجعاً حاضراً في الاتجاه الآخر للانزياح عن لغة الاستعمال، أمسى في زمن « ما ـ بعد البنيوية » حافزاً أول على البحث في خفايا البنية بشروط النص ـ لا الناقد ـ ومستلزمات ثقافة القراءة وما يشرعه النص من تأويلات وما تقتضيه اللحظة القارئة أيضاً من جمع بين ذات النص وذات القارىء ضمن سياق آني لا يُكرر سياقاً ولا يتكرر بسياق آخر.

ونحتاج، في قراءة « ما بعد الرسموية » في نقد الشعر تحديداً إلى كتابات جوليا كريستيفا[15] لتمثل الحوار داخل السياق النصي بين الذات والآخر والسياق الاجتماعي في ذات اللحظة[16]، وإذاً الملفوظ الشعري « نص ظاهر » (Phena-Texte) وهو عند تحول الملفوظ إلى « أداء » بفعل القراءة « نص مُنجب » (gena-texte)، فهو مجال دلالة وتدلال[17].

إن النص الشعري بانفتاح البنية على الداخل والخارج بالقراءة هو تَعَدُّد أساليب أي مجموع نصوص سابقة، بعضها ينكشف آنَ القراءة وبعضها الآخر يظل مُغرقاً في التخفي.

وليست القراءة لحظةً عابرة منفصلة عن بناء النص بل هي من النص وتوسيع لفضائه الدلالي وهي قائمة في صميم المشغل التاريخي عند هانسن روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) إذ المقصود « بتاريخ الأدب » عنده ليس الاهتمام بالوصف التاريخي وبالكتاب وبترجمة حياتهم بل بالبحث في « جمالية التقبل »[18] في نقد الجماليتين الماركسية والشكلانية، وإذاً القراءة مزدوجة الوظيفة، فهي جمالية وهي تاريخية لأن التقبل في الأساس قيمة جمالية تُحيل على أعمال أدبية أخرى حدثت قراءتها سابقاً، وفي ذلك يكمن بعدها التاريخي.

وإن اختلف ياوس وغادامير (Hans Georg Gadamer)[19] في القول بالفصل بين أفق حاضر وأفق القراءة فإن الاتفاق حاصل بينهما حول اعتماد النص أساساً أوّل للتأويل. كما لا يختلف ياوس لوتمان (Louri Lotman) في اعتبار القراءة مدفوعة بالرغبة في معرفة « المضمون » ولكن « المضمون » لا يعني شيئاً في نظر لوتمان خارج بنية اللغة. إن التأويل بمنظور لوتمان ـ خلافاً لياوس ـ هو في صميم الفن ولا يتعدّاه إلى سياق آخر.. إلا أن اتفاقاً ضمنياً يحصل بينهما في مجال اعتبار القراءة بُعدَ آخر للنص إذ بين الفهم وانتفائه ـ في



تحليل لوتمان ـ منطقة وسطى شاسعة[20]، وإن الاختلاف الدقيق القائم بين تنزيل القراءة التأويلية ضمن أفق التقبل عند ياوس وبين تنزيل القراءة ضمن أفق التقبل الذي هو امتداد مباشر للنص المقروء وليس انفصالاً عنه واتصالاً به في ذات اللحظة كما تنص على ذلك « جمالية التقبل ».

إن المعنى الذي امسى مشغل البحث النقدي الأول في عصر « ما بعد ـ البنيوية » هو البدء والمرجع في الدراسات السيمانطقية والتأويلية (Hesmeneutirue) لتبديد الغامض وكشف المحتجب. كان يبحث ميخائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) في « سيمانطيقاً التدلال » (Signifiance) على اساس نقد « الوهم المرجعي » الذي يحيل اللغة الشعرية مباشرة على الأشياء في حين أنها نظام شفري خاص من العلامات الدلالية، وكل عنصر في معرفة هذا الخاص يتنزل ضمن الاختلاف القائم بين الدلالة والتدلال، لذلك عُدّت الدلالة تركيب ألفاظ (علامات ظاهرة) أما التدلال فهو تركيب دلالات يُشدّ إلى نواة عميقة والدة (Matsice) هي مكمن الخصوصية الأدبية، إن لكل نصٍ تركيبه الدلالي ونواته الخاصة.[21]، وكان يبحث هنري ميشونيك (Henri Meshonnic) في « حالات الشعرية » وفي الايقاع من حيث هو ظاهر تنغيم وحضور دلالي عند وصله بعناصر البناء الشعري الأخرى. فيلتقي المعنى والإيقاع في توسيع المبحث المتصل بالشعر: تركيبه الأسلوبي والايقاعي وماهيته الجمالية ووظائفه وإذاً المناهج « ما بعد ـ البنيوية » على اختلافها في التعامل مع الظاهرة الشعرية تستفيد من التجارب النقدية السابقة وتضيف جديداً لمواكبة التحولات السريعة. فتغيرت بذلك خطة القراءة العامة من المنهج الثنائي (تركيب علامي ـ دلالة) إلى نهج ثلاثي (تركيب علامي ـ دلالة ـ تدلال).

ولا يفسر هذا التغيير فحسب بالتطورات الخطيرة التي شهدتها اللسانيات في أسلوبية النص الشعري والبحوث السيمانطيقية بل إن للجماليات وفلسفة الأدب والفنون دوراً فاعلاً في تطوير المباحث الوصفية باقتحام عالم « الماوراء » النصي لُغةً وأسلوباً وإيقاعاً ودلالة وتدلالاً أو معنى ممكناً...

وقد يستلزم البحث في قطائع النقد الغربي الكبرى التوقف عند الجماليات المعاصرة[22] وفلسفة الاختلاف بمراجعها الأساسية الخاصة بالفنون وبجمالية الشعر تحديداً، كالرجوع إلى كتابات هيدغر وغادامير ودريدا دون الاقتصار على تيار واحد في التفكير الفلسفي الفينومولوجي كان نستقرىء أعمال مرلو بونتي (Merleau Ponty)[23] أيضاً لتوفير المعطيات اللازمة قصد تَمثّل المشهد النظري العام الذي به ندرك المتماثلات والمختلفات، التفاصيل وبعض أجزاء التفاصيل في الثنائي أحياناً والتقارب حدّ التماس أو التدخل أحياناً أخرى بين مختلف المناهج في راهن الحركة النقدية الغربية، فينكشف الخط البياني العام بمنعطفاته الكبرى: من قطيعة اللسانيات وأسلوبية الشعر الاولى الى الوصفية الإجرائية بحثاً في علامية القصيدة عن أدق سمات الشعر الجمالية مُمثلةً في ظاهر البناء وفي عناصر التركيب، ومنها إلى البحث في ما وراء اللغة والدلالة بالتوغل في استقراء المعنى والإيقاع... لقد أدرك الشكلانيون ضرورة تحرير القراءة من المفاهيم المسبقة في سائد المناهج النقدية الاتباعية وهم

بذلك قد جسموا المنعطف الاول الذي ولّد عصر البنيوية ، إلا أن خطر النمذجة الحادثة دفع الى منعطف كبيران شان الحداثة وقد تحولت الى قوالب ومسلمات تمنع الفكر وحرية الفرد والإبداع من التقدم والانتشار تتقوض من الداخل بفكر الاختلاف في عصر معرفي جديد هو عصر « ما بعد ـ الحداثة » . . . وحينما تاكد خطر ضياع الإنسان الابدي في الفكر والفكر النقدي عاد تودورف والعديد من مُنظري البنيوية إلى حقائق البدء التي نكرّت بها فلسفة الاختلاف : « حان الوقت لبلوغ البديهيات التي من المفترض عدم نسيانها : للأدب علاقة بالوجود الانساني [. . .] كان سارتر يقول : إن الادب هو كشف للإنسان والعالم وكان على حق ، ولن يكون الادب شيئاً إذا لم يُتح لنا أن نفهم الحياة بصورة أفضل . . » (٢٤) .

كيف تتحدد اللحظة القارئة ؟ كيف يسترد السياق والمعنى والخبرة ـ كتابةً وقراءةً ـ حضورها المركزي في أعمال التنظير للشعر وللأدب عُموماً ؟

3 — 4 . وتمهيداً للخوض في تفاصيل التحولات الكبرى في تاريخ النقد الغربي نُجْمل القول بعرض ما يلي من السمات العامة :

ـ تحول الشعر من النظم الى الكتابة في الغرب دون القطع نهائياً مع بعض مستلزمات النظم والوظيفة الشعرية مما يساعد على معرفة الاتجاهات الشعرية العالمية المعاصرة الكبرى وإدراك ظاهرة التردد في المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع هذا القرن بين الاندفاع والتراجع .

ـ استحالة وضع حدود فصل بين الشعر والنثر على غرار دراسة الاجناس الادبية في العصر القديم .

إن الكتابة الشعرية بهذا المفهوم الحادث ظاهرة مُتعددة أسلوبياً ورؤيا ، تؤثر في الاجناس الادبية والفنون المجاورة وتستقدم تاثيراتها في أبنية ناشئة هي المشروع المنفتح باستمرار على مستقبل الكتابة .

ـ التحول في الكتابة الشعرية من اللفظ الدال على المعنى إلى المعنى الحادث أو الممكن الذي يندس في الكلمة ويقضي استحالة فصل الدار عن المدلول وفصل المدلول عن المرجع في سياق دلالي حادث لا يتكرر ولا يكرر سياقات أخرى .

ـ تغير مفهوم الشعر تبعاً لتغير وظيفته أو وظائفه مما يقف حاجزاً أمام تعريف ماهية مُطلقة للشعر .

ـ تعريف الشعر بدءاً وظيفياً بالشاعرية (Poeticite) ـ بمفهوم جاكبسون ، ذلك المكون الرئيسي الذي يندس في كامل عناصر البنية الشعرية .

ـ انحدار الشعر في تعريف سيمولوجي أولي من اللسانيات دون القول بانه الظاهرة اللسانية التي تماثل أية ظاهرة أخرى . . لذلك بحث مُنظّروا الشكلانية والبنيوية في لسانيات الشعر ضمن مشغل عام هو اللسانيات (نحوية الشعر ، بنية اللغة الشعرية ، مختلف الظواهر العلامية الدالّة . . .) .

ـ تعريف الشعر سيميولوجياً أيضاً بالوزن الذي هو علامة كمية وظاهرة تكرار لوحدات صوتية في نظام دائري مُتنام دلالةً دون القول بانه الشرط الأول للكتابة الشعرية (كوهن على سبيل المثال) .

ـ التنظير لنحو خاص بالشعر يقترن بالخطاب عامة ويتولد دلالاته ، ويستلزم هذا البُعد التوليدي قيام البنية الشعرية بذاتها في تركيب خاص يصل بين الظاهر العلامي وبين الحادث والممكن الدلاليين . (جاكبسون ، تشومسكي ، كوهن) .

ـ انتماء الشعر المعاصر عند الرمزية والدادائية والسريالية وما بعد السريالية إلى عصر أدبي حادث يتأسس على كثافة دلالة الإيحاء (Connotation) ، وإذاً المعنى حادث ومشروع حدوث واحتجاب كامل أو ضياعٌ أبدي ، فلا إحالة على الوجود الحسي كما هو الشان في نصوص عصر المحاكاة الشعرية .

ـ اعتبار الرومنسية بدء زعزعة السائد من القيم الادبية والفنية السائدة طيلة عصر المحاكاة واعتبار البرناسية والرمزية ثم الدادائية والسريالية بدايات حاسمة في الانتقال من النظم إلى الكتابة ضمن حركة فنية عامة تغيرت مفاهيمها الجمالية والاخلاقية .

ـ تردُّد العديد من البحوث البنيوية بين قصيدة النظم وبين النص الشعري الخارج عن دائرة الاوزان وتشبثها عادةً بدلالة المعنى المنكشف أو الرمز المشروط بالإفهام ، مع رفض الإغراق في الرمز بما يسمى « غموضاً » وهي بذلك تنتقي نصوصاً وتُقصي أخرى لا تتوفر فيها الشروط المُسْبَقة .

ـ الفصل المفهومي ـ على أساس إجرائي وتاويلي في بحوث متاخرة ـ بين الايقاع والوزن كان نشير إلى أعمال هنري ميشونيك ، وإذاً الوزن أحد مظاهر الإيقاع وليس مرادفاً للايقاع الذي يتغيّر بتبدّل الابنية الشعرية كما يمكن أن يتغير بتعدد أساليب التنبير المختلفة (القراءة النبرية) .

ـ اختلاف الوقفة النبرية عن الوقفة العروضية إذ تُعرّف الاولى بالصوتي الدلالي والثانية بالصوتي فحسب . .

ـ ارتباط الدلالة الشعرية بموضوع الالفاظ في تجاورها ضمن سياقات موقعية تتوزع في نظام النص العام ، فتتواصل بذلك سيمانطيقا المعجم الشعري وسيمانطيقا الصورة والجملة « والمتوالية » والمقطع والنص باكمله .

ـ اعتبار الصورة الاستعارية مَدخلًا أوّل إلى النص الشعري ، وليست هذه الصورة نظماً بمفهوم صناعة الشعر والمعنى قديماً وإنما هي بؤرة مشحونة بالحال أو الحالات . وكَما يُدرس البناء الشعري بالاجزاء أي الصورة الاستعارية فإنه يُقرأ باعتباره تركيباً مُجملًا يتناظم بقوانين عميقة تتجمع في القيمان القصية ضمن نواةٍ والدة



(Metaice) ، وإذاً النص الشعري بذلك استعارة كبرى تنبني على قواعد خاصة لا تتكرر يمكن تفكيكها وتحليلها من الداخل ضمن حَقل وسيع يصل بين العلامي والدلالي آن القراءة.

ـ اتسام لغة الشعر « بالحشو » وهو حشو دال يظهر في التكرار ووفرة النعوت . . فدلالة الشعر مجال يتقاطع فيه التكرار والانتشار وذلك بوصف الدال في وضعيات مختلفة تتخذ لها أشكال الدوائر المتعاقبة تتكرر بالوصف وتنتشر بما يعِنّ من إضافات موقعية .

ـ اعتبار ما يُسمى « غموضاً » خصيصة جمالية أولى في الشعر المعاصر ، فهو الذي يستدعي القراءة المتعددة ، وهو موضوع التدلال . . فما قد يغمض لدى قارىء ينكشف لدى قارىء آخر أو ما يتعسر فهمه في قراءة داخل مدار الفرد الواحد يمكن أن يتيسر في قراءة أو قراءات مختلفة ، وما يبطنه النص قد يخرج من دائرة الظلمة عندما تتحاور مختلف القراءات .

ـ وجوب التفريق بين مستويات القراءة الواحدة : من وصف البنية الظاهرة إلى تفكيك البنية قصد الكشف عن الدلالات الممكنة القريبة من « أفق الانتظار » أو القائمة فيه ، ومنه إلى استقراء المعاني الهاربة . . .

ـ الحاجة في ثقافة التأويل الى معرفة فكر الاختلاف والاطلاع على أبرز البحوث التأويلية والفينومولوجية عامّة ممّا يُساعد على إدراك البعض من آليات التخييل في الكتابة الشعرية المعاصرة .

إن غرضنا من استقراء المدونة النقدية الغربية الخاصة بالشعر يتحدد بسؤال البدء في هذا التقديم العام : كيف نؤرخ للشعر العربي المعاصر استناداً إلى مشغل مُزدوج : الإبداع الشعري والتنظير النقدي ؟

4 – 0 . ما هي القوانين الخاصة التي تشتغل بها مدوّنة نقد الشعر العربي المعاصر ؟

إنّ ما كُتب عن الإنتاج الشعري غزير متنوع ، ويمكن تبويبه في مَوَاطن ثلاثة :

أ ـ بحوث موقعية تخص ديوان شاعر أو مُجمل أعماله الشعرية أو البعض منها .

ب ـ بحوث تخص الانتاج الشعري العربي المعاصر بمنظور انتقائي يختار موضوعاً جزئياً أو قضيةً ما أو ثيمةً أو اتجاهاً أو إحدى مراحل التجربة الشعرية العامة .

ج ـ بحوث شاملة تخص مُجمل حركة الشعر العربي المعاصر ، وهذه البحوث قليلة لصعوبة التناول في استقراء واقع الكتابة الشعرية منذ مُوفّى الاربعينات إلى اليوم .

وكما تتعاقب موجات الكتابة الشعرية طيلة ستة عقود تقريباً منذ أعمال روّاد ما سمّي « الشعر الحر » إلى اليوم ينتظم سلك الدراسات والبحوث النقدية . . إلا أن خطّ الإبداع الشعري قد ينكشف متقدماً على خط الكتابة النقدية ببُعديها التنظيري والإجرائي .[٢٥] فيتضح لنا بصفة مُجملة عند قراءة عددٍ وفير من الكتابات النقدية :

ـ انتقاء التجارب الشعرية والنصوص دون تعليل منهجي في أغلب الاحيان .

ـ ابتسار تلك التجارب الشعرية وإخضاعها لمسبق المفاهيم والنتائج ، وإهمال الابنية النصية .[٢٦] .

ـ تغلّب الطابع الإجرائي أحياناً باعتماد مناهج مبتورة تؤالف بين مفاهيم من سياقات نظرية متباعدة وتطبيقها آلياً على النصوص الشعرية .

ـ التعصب لاتجاه شعري آخر أو لضرب من الكتابة على ضروب أخرى مما يُفقد البحث سِمته الموضوعية[٢٧] .

ـ تكرار العديد من المفاهيم والنتائج التي أفضت إليها المباحث السابقة .

ـ تَغَلُّب الطابعين الوصفي والتأويلي المجحفين وغياب الموقف النقدي عادةً الذي يستقرىء الراهن ويستشرف القادم ، وإذاً نتائج البحوث في أغلبها آنية قلما تصل بين راهن التجربة وماضيها ومستقبلها .

4 – 1 . إلا أنّ هذا الوصف العام لا ينفي الجهود التي بذُلت وخَاصة في البحوث الشاملة عند إثارتها لعديد القضايا بما يؤرخ للوعي النقدي في أطوار مُتعاقبة كان تبحث نازك الملائكة في جذور ما سُمي « الشعر الحر » وهو وإن تحددت انطلاقته بـ ١٩٤٧ سنة كتابة قصيدتها « الكوليرا » فإن بواكيره تعود إلى مطلع العشرينات[٢٨] . لقد مثلت نازك الملائكة بداية تحول في « الشعر الحر » إبداعاً شعرياً ثم تنظيراً نقدياً إلا أنها سرعان ما ارتدت إلى أحكام القديم ووقفت في مطلع الخمسينات من أغلب التجارب الشعرية اللاحقة موقف الرفض وارتأت في « الشعر الحر » تجربة محدودة لاستخدام البحور الموحدة التفعيلة . . فاتصف موقفها النقدي إجمالًا بالارتباك كأن دعت الى التحديث بَدءاً ثم غالبت حركة الاندفاع خوفاً من القطع مع تراث القصيدة العربية . . فلم يكن « قضايا الشعر المعاصر » في مسار نقد « الشعر الحر » بتعريف ماجد السامرائي : « كتاباً من أجل مستقبل القصيدة الجديدة ، وإنما هو ، بحكم ما وضعت فيه من « شروط » وقالت به ودعت إلى التزامه من « قوانين » ومحددات في الكتابة الشعرية ، كان أن جاء ، في صيغته هذه ، لإيقاف نمو هذه القصيدة ولجم تطورها في اكثر من مستوى . . . »[٢٩]

وليس « قضية الشعر الجديد » لمحمد النويهي[٣٠] إلا علامة ثانية في مسار الوعي النقدي الشامل الخاص بالشعر . . فقد صدر هذا الكتاب في فترة شهدت فيها الساحة الأدبية صراعاً حاداً حول راهن الشعر العربي (في بدء الستينات تحديداً) . وأراد الباحث تاليفه الانتصار « للشعر الجديد » بعد صدور « قضايا الشعر المعاصر » . . ولعل أهم الإضافات في هذا الكتاب ، رغم عديد المواطن الجدالية فيه ضمن الرد على نازك الملائكة ، هو التوقف عند ابرز المراجع الغربية المؤثرة في وعي تحديث الكتابة الشعرية العربية كقصائد توماس ستيرنز إليوت وكتاباته النقدية المتعلقة بالشعر . وسننظر ، في غير هذا المقام ، في أوجه الاتفاق والاختلاف بين الناقدين بتنزيل المقارنة ضمن مساءلات التراث ومفهوم التجاوز ووعي اللغة وصلات الشعر بالراهن والمصير .

وكان الوعي النقدي الخاص بالشعر عند المقابلة بين الكتابين السابقين يتسم بالتنامي المحكوم بالتكرار والقطيعة الجزئية في آن واحد . . خارج مدار الوزن فالنويهي لا يستبعد إمكان خروج الشعر العربي .



إن جزمت نازك الملائكة باستحالة كتابة الشعر العربي مستقبلًا عن الأوزان القديمة بانشاء موسيقى خاصة تنبعث من روح العصر الذي ننتمي اليه . ولا شك في ان اهم الإضافات الموقعية في كتاب النويهي القول بالنبر ورفض الانحباس في دائرة الإيقاع الكمي العروضي[٣١] . وفي إعادة قراءة العروض على أساس نبري هَدمٌ لعديد المسلمات النظرية الخاصة بالإيقاع الظاهر وتمهيد لقراءة الشعر على أسس نظرية وإجرائية جديدة للإيقاع في مدار التفعيلة أو خارجه في ما سُمي « قصيدة النثر » . .

ويُعد « الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية » لعز الدين اسماعيل[٣٢] علامة تنام داخل بنية الوعي النقدي العام بالبحث في عديد الاجزاء والتفاصيل الخاصة بالبناء الشعري الجديد كصلة اللغة الشعرية بالزمان والمكان ، ومراحل تطور الكتابة الجديدة من البيت إلى السطر ومنه إلى الجملة الشعرية وتغيُّر وظائف التركيب العام والإيقاع والصورة و « التجربة » بمدلولها النفسي من حيث هي بحث عن لغة جديدة والفارق بين الغموض والإبهام في الشعر الجديد . . إن الغموض ـ في نظره ـ علامة جمالية بما يسمو الشعر عن أساليب التعبير المباشر للتخلص « من كل صفة ليست شعرية والاقتراب من طبيعة الشعر الاصلية . . »[٣٣] ومن المواطن البارزة في عمل عز الدين إسماعيل النقدي وصف بعض الابنية النصية لبيان تحول « معمارية الشعر المعاصر » في الاتجاه الدرامي بأسلوب الإطالة[٣٤] دون القطع مع الكتابة المختصرة حَدَّ التشكيل البرقي . . وبين « المطولة » و « البرقية » تختلف الأساليب في اعتماد « التلاحم العضوي بين التجربة الشعورية والتعبير »[٣٥] ضمن البرقية ، وفي استخدام الحوار الخارجي (Dialoque) والحوار الداخلي (Monologue) وانتشار السرد في المطولة . . .

إلا أن تنظيره للكتابة المقطعية الملازمة للغة العربية وللغة الشعر على وجه الخصوص ونفي القول بالتنبير في العربية يُجسمان الوجه الآخر للكتاب إذ يجزم بضرورة التزام الشعر العربي راهناً ومستقبلًا بالتفعيلة دون الرجوع إلى القصيدة العمودية .

فيلتقي كل من نازك الملائكة ومحمد النويهي وعز الدين إسماعيل في موجة أولى ضمن حركة نقد الشعر العربي المعاصر منذ الاربعينات .

وتُعرَف هذه الموجة إجمالًا في هذا المدخل العام بـ : .

ـ مواصلة الكم الهائل من البحوث المختصرة المصاحبة للإبداعات الشعرية بمنظومة نقدية معرفية بدئية تساعد على الكشف عن أبرز قضايا الكتابة الشعرية الجديدة .

ـ ربط التجارب الشعرية الجديدة بتراث القصيدة العربية .

ـ تعليل الضرورة الجمالية والتاريخية لتجاوز البنية العمودية للقصيدة العربية .

ـ بيان الحاجة إلى لغة شعرية جديدة استناداً إلى العصر ومقتضيات التعبير عنه وعن هموم الذات الشاعرة .

ـ التنظير للإيقاع والصورة تبعاً لوظائف الشعر الحادثة .

ـ الاختلاف في تحديد ضرورة الوزن في الشعر والموقف من المقطع والنبر .

ـ الاختلاف في تصُور مستقبل الشعر العربي الجديد في صلته بالوزن .

ـ تطور المصطلحات والمفاهيم بين الكتب الثلاثة دون القول بالقطائع بينهما .

ويكتمل المشهد النقدي الخاص بالشعر الجديد خلال الستينات والسبعينات بموجة ثانية ، من أبرز أقلامها في مستوى البحوث الشاملة : أدونيس وأحمد خيربك . فيُعَرِّف الاول الشعر الجديد « بانه رؤيا ، والرؤيا قفزة خارج المفهومات السابقة »[٣٦] .

فلم يعد هم الشعر الجديد وصف العالم بل الكشف بلغة ريني شار(René Char) عن عالم يظل أبداً في حاجة الى الكشف »[٣٧] وليس غرضه البقاء داخل الانماط والوضعيات الجاهزة والحالات المتداولة بل النفاذ إلى قضايا العصر وتقلباته . . . وبهذا المفهوم الناشىء المختلف للشعر تتغير الوظيفة الشعرية من النظم إلى الكتابة ، هذا الوجود الذي لا يُعرَف مسبقاً وإنما هو مشروع : « إن شكل الكتابة عند الشاعر الحديث هو الذي يخلق فكراً ـ عالماً غير متوقع كان اللغة هنا ليست المخلوقة بل الخالقة . . والكتابة ـ القصدية ليست هنا شكلًا سابقاً يخص فكرة لاحقة [. . .] وتعلمنا هذه الكتابة أن علم جمال الشعر ، وباختصار أن علم الجمال ، ليس علم جمال الثابت ، وإنما هو علم جمال المتغير[٣٨] . . لقد أدرك أدونيس « التحول » الاكبر من عصر القصيدة إلى عصر

الكتابة وانحصر تنظيره في وصف الظاهرة بأشكال مُعممة[٣٩] ، ولكنه استطاع ، رغم الطابع التجريدي الغالب على إبحاثه وانتفاء الأعمال الاجرائية في تحليل النصوص الشعرية بالاقتصار على الاستدلال بها في بيان الأحكام المطلقة ، أن يثير عديد المساءلات الجديدة .

وليس أدل على الموجة النقدية الثانية في باب الدراسات الشاملة من « حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر لكمال خير بك[٤٠] الذي ينصرف اهتمامه إلى مجلة « شعر » ، ويتوقف عند ١٩٦٤ ، سنة وفاة السياب واحتجاب المجلة ، وهو بذلك يدلل على انقضاء مرحلة في تطور الشعر العربي المعاصر وانطلاق مرحلة جديدة بظهور تيار حادث في الكتابة يُعتبر شعر المقاومة الفلسطينية إحدى واجهاته الكبرى .

إن قيمة أعمال أدونيس وبحث كمال خير بك تتمثل في الاستفادة من الأعمال السابقة وإثارة الجدل حول عدد من القضايا الخاصة بالبحوث السالفة أو الملازمة لما كُتب لاحقاً .. وإن انحصر مشروع أدونيس النقدي في الموقع الواحد الذي هو الشعر لا يتجاوزه إلى الخطاب في معناه الواسع واقتصر كمال خير بك على مشغل أكاديمي في البحث تحددت نتائجه مُسبقاً[٤١] فإن مشروع محمد بنيس النقدي أبعد آفاقاً في استقراء الخطاب الشعري باعتماد النهج التاريخي[٤٢] . إذ بحث في ما أمكن تسميته « الابدالات » الكبرى[٤٣] إن لفظ « إبدال » يخص الخطاب بمعناه الواسع الذي يستلزم إحالة الشعر على مجموعة من المؤسسات الشعرية واللغوية والسياسية والاقتصادية مع استحضار صلة « المركز » بـ « المحيط » في رسم الخارطة الشعرية العربية العامة بين المشرق والمغرب العربيين . وإذا كان أدونيس يقتصر على وصف التحول الاكبر من عصر إلى عصر شعري حادث فإن محمد بنيس يحاول دراسة القوانين المتحكمة في « الإبدالات » الكبرى ، وهي قوانين تُرصد حتماً من داخل الابنية وتحيل على السياق بمختلف مراجعه السيميائية والتأويلية : « ولعل الوضعية الراهنة مؤشر للانتقال من عصر لآخر ، قبل أن تكون انتقالاً من مرحلة إلى مرحلة أخرى .. وطبيعي أن نرى إلى هذه الوضعية في ضوء صرامة الانتقال بما هي وضعية يخرج فيها الشعر العربي وقراءته على المألوف والمعتاد في الخمسينات والستينات ، فالشعر العربي يهاجر من لغته إلى لغات عديدة ... »[٤٤]

إلا أن البحث في ذاته لا يقدر في مواطن على الإفلات من ارتباك عدد من المفاهيم لصعوبة التناول وجدّة المساءلة ولزحمة المراجع النظرية التي يجمعها الباحث في مواطن يصعب بل قد تستحيل المؤالفة بينها لتغايرها العميق مما أفقد بعض الابنية النصية حضورها الفاعل في توضيح « الإبدالات » (القطائع) .

إن قارىء عمل محمد بنيس النقدي يُلاحظ بَدء موجة ثالثة في تاريخ نقد الشعر العربي المعاصر توزعت مُساءلاتها الجديدة في عديد البحوث الموقعية المهتمة « بالتحولات » أو « الإبدالات » أو « القطائع » ضمن مدونات محدودة[٤٥] ، مع محاولات الخروج أحياناً عن أطواق التكرار بالالتجاء إلى الافق التاريخي المعرفي أو إلى مراجع ثقافة النص الشعري من صوفية ورمزية وسريالية وتجريبية .. فتتجمع في الأثناء نصوص نقدية تتحسس طريقها نحو انشاء نظرية في نقد الشعر العربي عند نقادنا القدامى أو تلخيصاً لكتابات الغربيين ..

4 - 2 . إن الروح السجالية التي سادت الموجة الأولى أفضت إلى بوادر وعي للقطيعة . . غير أن هذا الوعي الحادث كما تنامى وجوده في الموجة الثانية لم يقدر على النفاذ إلى تفاصيل الظاهرة الشعرية بوضعها في السياق العام الذي هو الخطاب . . ذلك ما حرص محمد بنيس في بدء الموجة الثالثة على إنجازه بالسؤال[٤٦] وبالإجابة في عمله الشامل . .

وإن قطع محمد بنيس خطوات في النفاذ إلى تفاصيل الظاهرة الشعرية العربية المعاصرة فإن معوقين اساسيين حالًا دون تغلغله في معرفة التفاصيل : التشبث بالمدونة الشعرية العامة دون تعليل للاختيار بما يؤكد المنظور البانورامي في رصد « التحولات » كما شاع في أعمال أدونيس النقدية والاستمرار في اعتماد المنهج المبتور في توظيف مُلخصات الفكر النقدي الغربي ، وهو المنهج العام الذي ساد الساحة النقدية العربية طيلة العقود الثلاثة الأخيرة من هذا القرن ، ذلك ما قيّد المشروع الطموح وأفضى به إلى مواطن معلومة مُسبقاً في أغلبها . . .

إن مباحث محمد بنيس وغيرها من المباحث الموقعية المهتمة بالخطاب الشعري في أحد أجزائه تدفعنا إلى إعادة قراءة المدونة الشعرية للبحث في الظاهرة ضمن السياق المُعرَّف بالخطاب .

5 . فتستلزم مواجهة المعوق الأول الذي أشرنا إليه في مشروع بنيس اعتماد خطة مرحلية نتوسل فيها بالقراءة المجهرية التي تهتم بنصوص ـ علامات في تاريخ الشعر العربي المعاصر خارج حدود خبرة الشاعر العامة اذ تتضح لنا أغلب التجارب الشعرية ـ كما أسلفنا ـ مترددة بين الاندفاع والتراجع مما يريك أي منهج يعتمد الشعراء أو حركة شعرية ما . . وتقتضي مواجهة المعوق الثاني اتباع منهج تجريبي يستقرىء النصوص ويدع للسياقات القرائية مجالات الحرية الفاعلة آنياً في استقدام ما يلزم من المراجع النظرية النقدية والفلسفية والاجتماعية التاريخية والسياسية وغيرها . . .

إلا أن صعوبة هذا المبحث الأولى تتجسم في تحديد المدونة الشعرية الخاصة . فكيف نختار نصوصنا والمدونة العامة غير مُحدّدة في ثبت بعناوين المجموعات والقصائد الخارجة عن المجموعات والصادرة بالمجلات الأدبية ؟ كيف نتمثل مُجمل المتراكم من النصوص الشعرية العربية المعاصرة خارج الخارطة الوهمية مُمثلةً في « مركز » و « ومحيط » شعريين هما المشرق والمغرب العربيان ؟ وهل يستقيم الاختيار باعتماد الصدفة والمعرفة المجزأة للنصوص أو المعرفة التقريبية وتجاهل خبرات شعرية بدوافع إيدولوجية سافرة لا علاقة لها بالنقد الأدبي وبثقافة الاختلاف والتأسيس .

كيف إذن ـ نختار النصوص ـ العلامات ـ ونُعلل الاختيار بما يُساعد بدءاً على رصد التحولات الشعرية الكبرى من خلال الابنية النصية التي هي نماذج مُصغرة متنوعة مختلفة يمكن بها رسم أدق الخطوط والمنحنيات في وضع خارطة عامة للإبداع الشعري العربي من الثلاثينات إلى اليوم ؟

وإننا بالسعي إلى تحويل الوجهة في دراسة الظاهرة الشعرية المعاصرة لا نَدّعي امتلاك الحقيقة ، ولكنها محاولة للبحث عن مُنفلتٍ خارج المتاهة المعرفية الكبرى في نقد الشعر والادب عامةً والفنون ومختلف حقول الفعل الثقافي العربي راهناً ونحن نشهد اليوم بدء

منعطف لفكر التعدد والاختلاف بعد عقود من استقراء التراث وطرح أسئلة الحداثة ، وبعد محاولات المؤالفة بين القديم والحادث .

فتتحدد معالم بدء السبيل بعددٍ من المستلزمات النظرية والإجرائية والأهداف العامة :

ـ إعادة قراءة متانية للشعر العربي المعاصر ، ومباشرة المتراكم من النصوص دون إقصاء أو انتقاء خاضع للشائع من القراءات أو للصدفة ، واعتماد المختارات خارج لعبة الاسماء .

ـ ضبط النصوص ـ العلامات استناداً الى الابنية المفاجئة لغةً وإيقاعاً ودلالةً وتدلالًا ومدى اقتدارها على المغايرة .

ـ النظر الى النصوص في علاقات حوار للكشف عن سمات الاختلاف .

ـ البحث المتاني في الضمائر المُفردة داخل النصوص الشعرية وبيان صلاتها بالضمائر الاخرى المُعلنة والخفية للكشف عن أدق الآليات والانظمة التي يشتغل بها الخيال العربي في مجال الرؤيا الفردية والتمثُّل الجمعي . .

ـ ربط المقولات الشعرية بالسياق التاريخي والحضاري عبر تحليل شامل لتوزيعات تلك الضمائر ولمختلف أفعالها .

ـ النظر في القوانين الخاصة التي يشتغل بها الخطاب الشعري ضمن الخطاب العام العربي في تجلياته الراهنة .

ـ رصد القوى الدافعة والقوى الجاذبة من خلال الابنية النصية الشعرية في نواتها وفي استقراء عام للتواصل والانفصال .

ـ الكشف عن أسئلة المستقبل كتابةً ووعياً للتاريخ والوجود بالحفر في وقائع الكتابة الشعرية . .

ـ التوصل المعرفي ، بعد تفكيك النصية وتحليلها وتاويلها ، إلى بلورة الموقف النقدي المؤرخ للشعر العربي المعاصر وذلك بالتخلي عن الوصفية المحايدة أو النقد السجالي الذي يعاضد نوعاً من الكتابة ضد نوع آخر استناداً الى قيمة مسبقة أو حكم جاهز . .

كيف تحولت الكتابة الشعرية العربية من إيقاع البيت إلى التنغيم المقطعي ومنه إلى السطر فالاسترسال في مدار التفعيلة أو خارجه ضمن أشكال حادثة هي وليدة لحظات الكتابة ؟

كيف يتواصل نظاما التكرار والانتشار في مختلف الابنية ـ العلامات ؟

كيف تتحدد أبنية الصور ووضائفها في مختلف النصوص ؟

كيف تشتغل الضمائر المفردة المتكلمة داخل هذه الإبنية ؟

كيف تُبطِنُ النصوص سياقاتها الخاصة وتستقدم السياقات الحافة بها من تاريخية ومجتمعية وغيرها . ؟

كيف تتعاقب هذه النصوص ـ العلامات وتتقاطع في نسق الخطاب العام من ثلاثينات هذا القرن إلى اليوم ؟

هذه بعض من الاسئلة النظرية والإجرائية سنسعى الى الإجابة عليها في مواطن بحثٍ قادمة .

الهوامش :

١ ـ مجلة « العالم الادبي » التونسية ظهرت في مطلع الثلاثينات ، أسسها وترأس تحريرها الشيخ زين العابدين السنوسي ، وقد تبنت مشروع تحديث الكتابة الادبية ، من أبرز أقلامها أبو القاسم الشابي ومحمد البشروش ومحمد الحليوي .

٢ ـ حركة شملت الكتّاب والرسامين ، تاسست عام ١٩٣٩ ، من أبرز أعلامها أنور كامل وجورج حنين وكامل التلمساني ، تاثرت بدءاً بالسريالية ودعت الى التجريب وتثوير أساليب الكتابة والعمل الفني عامةً ، إلا أنها لم تستمر في الوجود وقد أثرت بعمق في مستقبل الابداع الادبي والفني بمصر في العقدين الخامس والسادس من هذا القرن على وجه الخصوص .

٣ ـ يستوقفنا ـ في هذا الحيز ـ ميشال فوكو عند تعريف « الوضعية » ضمن بيان دلالة « التحولات » : « فاختفاء وضعية وانبثاق وضعية يتطلب أنواعاً متعددة من « التحولات » ، « حفريات المعرفة » ، غاليمار ، ١٩٧٢ ترجمة سالم يفوت ، المغرب ، لبنان : المركز الثقافي العربي ، ط ٢ ، ١٩٨٧ ، ص ١٥٩ .

فتحول الوضعية لا يعني قطعاً كاملًا مع الوضعية السابقة .

٤ ـ . Jean Jacques Thomas, lolongue, La poeise essais sun lapoesie f#om caise contem piraine", Presses Universilains delille, 1989.

٥ ـ « وإن بدت القصيدة العمودية أقل حضوراً في مجال النشر وخاصة في العقود الثلاثة الاخيرة من هذا القرن فإنها الاقوى تاثيراً عند عامة القراء لاستقرارها في مؤسسة شعرية متعارف عليها نقداً وتذوقاً جمعياً ومالها من تراث يرفدها وطابع شفوي يجعل تقبلها سهلًا خلافاً للنص الشعري الحادث الذي يستلزم مفاهيم ووسائل قرائية جديدة هي الآن مشروع رؤيا نقدية حادثة . . » ، « تغييب الذات أو حداثة الغياب في حركة نقد الشعر العربي المعاصر » ، مصطفى الكيلاني ، من بحوث المربد الشعري التاسع ، بغداد ، ١٩٨٨ .

٦ ـ الامثلة على ذلك عديدة كان نُشير إلى نازك الملائكة .

٧ ـ أنظر « النص النظير » و « ما فوق النص » و « ما حول النص » و « ما وراء النص » و « النص الاعلى » و « جامع النص » من كتاب « عتبات » :

Gerard Genette, « Seuils », Seuil, 1987.

٨ ـ نسبة الى الغرب التي يشمل نقاد بلدان الشمال عامة دون الاقتصار على القارة الأوربية .

٩ ـ Raman Jakobson, « Huit questions de poetique », Seuil, 1977, P 16.

١٠ ـ المرجع السابق ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، المغرب : دار توبقال ، ١٩٨٨ ، ص ٩ .

١١ ـ Roland Borthes, « Le degse Zero de lecrituse » Seuil, 1953.

ضمن الفصل « هل توجد كتابة شعرية ؟ »

١٢ ـ أنظر « اللغة والشعر ، مقالات في الشعر الفرنسي » ، كتاب بالفرنسية ، لجان جاك توماس : الدادائية أسسها تريستان دادا (T. Dada) و « السريالية » أندري بريتون (A. Breton) و « المستقبلية » فيكتور خليبنيكوف (V. Khlebnikov) . . .

١٣ ـ « وليكون الشعر شعراً ينبغي أن يفهم ذاك الذي يوجه إليه . إن الشعرنة (Poematisation) عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين : الانزياح ونفيه ، تكسير البنية وإعادة التَبْنِيْ . . . » « بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، المغرب : دار توبقال للنشر ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، ط ١ ، ١٩٨٦ ، ص ١٧٣ .

١٤ ـ المرجع السابق ، ص ١٧٣ .

١٥ ـ نذكر خاصة :

* Julia Kristeva , « La revolution du Language Poetique » . Seuil 1974 .

١٦ ـ أنظر تعريف النص لجوليا كريستيفا في الموسوعة الكونية الفرنسية .

١٧ ـ « ثورة اللغة الشعرية » « La Revolution du language poetique » P. 337 – 358 .

١٨ ـ * Hans – Robert Jauss « Pour Mane esthetique de la seception » , Gallimard 1978 .

١٩ ـ * Hans – Georg Gadamer, « Verite el methode » , Seuil , 1976 .

٢٠ ـ * Iousi Lotman , « La structure dutexte astistique Gallimard , 1970 , P. 56 .

٢١ ـ * Michael Riffatesse , « Lillusion referentielle » in « litterature el Realite » , Seuil , 1982 , P 99 – 100 .

٢٢ ـ بحثنا في الجماليات المعاصرة ، « وجود النص ـ نص الوجود » (فصل : في العمل الفني والجمالية) ، الدار التونسية للنشر ، ١٩٩٢ .

٢٣ ـ * Merleau Ponty , « Resumes de couss » , college de France 1952 – 1960 , Gallimard . 1968 .

٢٤ ـ تزفيتان تودوروف ، « نقد النقد » ، ترجمة سامي سويدان . العراق : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ ، ص ١٤٨ ـ ١٤٩ .

٢٥ ـ لاحظنا ذلك عند انجاز ثبت بالمقالات والبحوث الصادرة بمجلة « الآداب » حول الشعر العربي المعاصر من ١٩٥٣ إلى مُوفى الثمانينات ، إنجاز مجموعة من طلبة كلية الآداب بسوسة / تونس ، بإشرافنا .

٢٦ ـ د . سامي سويدان ، « القصيدة العربية الجديدة بين الجمالية لإبداعية والمقاربة النقدية » مجلة الآداب عدد ٣ ، ١٩٩٤ .

٢٧ ـ نشير خاصة الى المقالات المصاحبة لحركة شعرية كـ « شعر » في المجلة أو الرد على الحركة في إتجاه أخر . . .

٢٨ ـ تعود هذه البواكير الى ١٩٢١ ، عام نشر « بعد موتي » تحت عنوان النظم الطليق في جريدة « العراق » لشاعر غير مذكور أوردها الدكتور احمد مطلوب ضمن كتابه « النقد الأدبي الحديث في العراق » مع محاولات أخرى . . إلا أن هذه البواكير لم تستمر في حركة شعرية ولم يرافقها تنظير أدبي . . . . لذلك فإنها سرعان ما ظهرت وسرعان ما احتجبت ولم تتبث انطلاقة « الشعر الحر » إلا في نهاية الاربعينات . أنظر « قضايا الشعر المعاصر » لنازك الملائكة : بيروت : دار العلم للملايين ، ط ١ ، ١٩٩٢ .

٢٩ ـ ماجد السامرائي ، « نازك الملائكة : التجديد ووعي التجديد » مجلة الجديد ، العدد ٧ ، صيف ١٩٩٥ .

٣٠ ـ محمد النويهي ، « قضية الشعر الجديد » ، دار الفكر ، ط ٢ ، ١٩٧١ .

٣١ ـ ففتح بذلك مع المستشرق فايل (Veil) فضاءاً جديداً في دراسة إيقاع الشعر العربي ، كأن نذكر على وجه الخصوص : « في البنية الايقاعية للشعر العربي » للدكتور كمال أبو ديب ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ .

٣٢ ـ د . عز الدين اسماعيل ، « الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية » بيروت : دار العودة ، ١٩٨١

٣٣ ـ المرجع السابق ، ص ١٨٧ .

٣٤ ـ يحيل د . عز الدين اسماعيل على قصائد لخليل حاوي وأدونيس وأحمد عبد المعطي حجازي .

٣٥ ـ المرجع السابق ، ص ٢٦٧ .

٣٦ ـ أدونيس ، « زمن الشعر » بيروت : دار العودة ، ١٩٧٢ ، ط ، ١٩٨٣ ، ص ٩ .

٣٧ ـ المرجع السابق ، ص ١٠ .

٣٨ ـ أدونيس ، « الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) بيروت : دار العودة ، ط ٤ ، ١٩٨٣ ، ٣١٥ .

٣٩ ـ ينزع فكر أدونيس إلى الإطلاق ، ذلك ما يدفع إلى ضرورة البحث في الآليات النظرية التي بها يشتغل في مقام قائم .

٤٠ ـ د . كمال خير بك ، « حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر » ، بيروت : دار الفكر ، ط ١ ، ١٩٨٢ .

٤١ ـ أشار في التوطئة الى ملزمات البحث الاكاديمي لنيل شهادة جامعية .

٤٢ ـ محمد بنيس ، « الشعر العربي الحديث : بنياته وابدالاتها » ، المغرب : دار توبقال ، ط ١ ، ١٩٨٩ ـ ١٩٩٠ (٣ أجزاء) .

من أهم المراجع التي بنى عليها مبحثة : هانس رويرت ياوس (Jauss) ، مع إشارات ضمنية الى نظرية الخطاب بمرجع فوكلتي ، مع مراجع أخرى قد تبدو أحياناً مُتنافرة يصعب الربط بينها لاختلاف مفاهيمها الاساسية .

٤٣ ـ آثر محمد بنيس استعمال لفظ « إبدال » على « التطور » ، « التحول » ، « التغير » ، « التجاوز » ، « التخطي » ، المرجع السابق ، الجزء الأول : « التقليدية » ، ص ٩ .

٤٤ ـ نفس المصدر السابق ، ص ٢١٣ .

٤٥ ـ كأن نشير دون حصر إلى كتابات ماجد السامرائي ومحمد لطفي اليوسفي وحاتم الصكر وطراد الكبيسي .

٤٦ ـ محمد بنيس ، حداثة السؤال » ، بيروت : دار التنوير ، ط ١ ، ١٩٨٥ .

دراسة

في البدء كانت القصة

شعرية القصة والقصة الشعرية

طراد الكبيسي

الحكي أو القصُ رغبةٌ وحاجة انسانية قديمة قدم الانسان. فالسردُ بكل أشكاله ـ كما يقول بارت ـ ، حاضر في كل الازمنة وفي كل الامكنة . وفي كل المجتمعات . فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته . فلم يوجد شعب دون سرد ، ولكل الطبقات والجماعات سرودها . وما وصلنا من أعمال أدبية باشكالها وأساليبها المختلفة ، أعمال تغلب عليها بنيةُ السرد ، كما يغلب عليها الطابع الشعري (قصص الخليقة ، الحكايات الخرافية ، الملاحم ، الاساطير ، الروايات ، المذكرات ، وحتى المُدونات التاريخية والوثائقية والشرائع غالباً ما تبدأ بمقدمات ذات منحى شعري) فضلاً عن القصيدة الغنائية . ولهذا نرى أنّ معظم الباحثين يعدُون القصةَ من أقدم أشكال وأساليب التعبير الادبية . قال ايخنباوم : (القصة القصيرة شكل أساسي، بدئي ، جاء من الخرافة والأحدوثة) . كما يعودون بالطبيعة المطّاطة للقصة القصيرة خاصةً ، الى هذا المنشا الشعبي ، الشفاهي ، والوظائف الادائية المختلفة لها . فهي كما يصفها باتيس H . E , BATES يمكن أن تكون أيَّ شيءٍ يُقرّرهُ الكاتبُ ، ابتداءاً من موتِ حصانٍ الى أول علاقة غرامية في حياة فتاة شابة . ومن صورةٍ وصفية أدبية Sketch جامدة وخالية من الحبكة الى نظام يتكون من حَدَثٍ وذروة ويتحرك برشاقة . ومن قصيدةٍ نثرية مرسومة أكثر منها مكتوبة الى نموذج من تقرير مباشر لا مكان فيه للاسلوب أو اللون أو التفصيل . . الخ .

ومع أنّ القصة القصيرة الحديثة تخلصتْ من كثيرٍ من (حيل الفن الشعبي) وأنها (ولدت عندما تعلّمت قِلّةٌ من الناس أمثال بو Poe وغوغول Gogol وتورجنيف ودوموباسان ، صقل أساليبِ الحكاية وخياطة فصالها) إلا أنها مع ذلك ما تزال تحمل الكثير من الخصائص البنائية للمحكي الشفاهي القديم لسبب أساس في طبيعتها وطبيعة الانسان ، هو (أننا جميعاً نستطيع أن نقصّ قصة ، ونعيشَ قصة ، بل ونستطيع كتابة قصةٍ ـ واحدة في الاقل) (فالقصة هي ما يملكه كل شخص) و (القصص يحدث يومياً لكل شخص) وكل شخص يستطيع ان يحكي قصته للآخر باسلوبه الشخصي مُعبِّراً عن عواطفه ورؤيته . فهكذا كانت جدّاتنا يحكين القصص في الشتاء حول المواقد . وهكذا كان الصيادون في البراري والبحار ، ورجال الكهوف والغابات . . وهكذا حكت شهرزاد ! !

لكن البعض من كُتّاب القصة الفنية الحديثة الذين أتوا من تحت معطف غوغول ـ في روسيا ، أوبو وموبسّان في أمريكا وأوربا ، لا يريدون أن يروا ذلك الارتباط الجذوري بين القصة والشعر. برغم أن الكثيرين يرون أن العلاقة بين القصة والشعر ما تزال قائمة ، حتى أن البعض في الحديث عن قصيدة النثر ، انتزع قِطعاً من قصص منشور معتبراً إياها قصائد نثر ، بينما يطلق عليها البعض الآخر مصطلح نص Text ، منطلقين في ذلك من تداخل عناصر مشتركة عديدة في القصة والقصيدة الغنائية أبرزها :

١) الاسلوب الشعري أو الحساسية الشعرية في القصة ، أي كيف تجعل القصة من النثر فناً .

٢) الكثافة حتى أن هناك مَنْ يتحدث عن (قصة في جملة) مُشدداً على المجازية أو الشعرية في وصف الوقائع ولكن من خلال مفاتيح Codes إشارية على نحو ما يحدث في الشعر .

٣) تمتع كلا النوعين ، القصة والقصيدة الغنائية ، بدفق داخلي يقوم على العاطفية والدهشة .

٤) وهناك في كليهما نوع من النسق الشخصي (الذاتي) ، لكنه نسق يحاول أن يوُجِد نوعاً من التوحّد بين القارىء والشخصية في القصة . هذه الشخصية التي غالباً ما تكون ما يعرف بالرجل الصغير. أي من الناس المُهمَّشين أو المُغربَيْن أو أية فئة مقهورة في المجتمع . وبتعبير أوكونور ، من نوع اولئك الذين يحملون وعياً باستيحاش الانسان واغترابه عمّا حوله .

وفي كل الاحوال ينبغي التمييز بين شعرية القصة

والقصة الشعرية . والاخيرة وان لم تكن مجال بحثنا ولكن لا باس من أن نضرب لها مثلاً مما كان شائعاً في الخمسينات خاصة في الشعر ، مما أسموه (ملحمة) حيناً ، وحيناً (قصة) أو (رواية شعرية) ، مثل (المومس العمياء . وحفار القبور . والاسلحة والاطفال) للشاعر بدر شاكر السياب . وبالتاكيد يمكن أن نلاحظ في الكثير من الشعر العربي ، بدءاً من المعلقات الى شعر عمر بن أبي ربيعة وإبي نؤاس والمتنبي . . الخ ، مما يمكن أن يُعدُ من قبيل الشعر القصصي فهو ينحو منحى سردياً ، مثلما أن الكثير من الخطابات السردية تنحو هي الاخرى منحى شعرياً كالمقامة ، والرسالة ، والرحلة والخطبة ، والحكاية ، والخبر . . الخ . ودون أن ننسى أيضاً ، أن أول كتاب في (الشعرية) : (فن الشعر لارسطو) يُركز الحديث حول مستويات التعبير في السرد الفعلي (الفعل أو الحدث) في الملحمة والدرامة الشعرية بنوعيها : التراجيديا والكوميديا .

أما بشأن شعرية القصة . فلا شك أن النقاد لمسوا ذلك التواشج بين القصة والقصيدة الغنائية . ولعله من هنا ـ جاء الوصف الرائج : (قصة شاعرية) أو أن القصة والقصيدة ، برغم أنهما تُعدّان جنسين أدبيين متمايزين لكنهما تنطويان على كثير من التماثل فقد (إتّفق معظم كتّاب القصة القصيرة المحدثين على أن وسيلتهم أقرب الى الشعر منها الى الرواية) .

وهناك الكثير من القصص العالمية ـ بما فيها العربي بالطبع ـ مما يمكن أن نعده من قبيل مما يسمى (بالقصة القصيرة الغنائية) . أي قصص أو قصائد (غنائية) ذات منحى سردي للحدث .

وقد قارب رومان ياكوبسن حلُّ هذا الاشكال أي كيف تكون القصة ، أو السرد عموماً ، شعرياً ، أو ذا طابع شعري وذلك من خلال تقديمه تعريفاً (للشعرية بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً ، وفي الشعر على وجه الخصوص) . وذهب الى أن اشتراك القصة في الحالة الشعرية ياتي من كون أن نفس الجناسات تستخدمها خطابات أخرى بما في ذلك الخطاب اليومي والمذكرات واللقطة السينمائية لمشهد ما . . عندما نصفه بانه مشهد شاعري .

ولما كان التخيل هو العنصر الاساس في الشعر ـ في رأي الكثيرين ، وهو عنصر لا يُستغنى عنه لانجاز (الادبية) في أي عمل أدبي أو فني : (قصة ، رواية ، درامة ، لوحة ، فيلم سينمائي . . الخ .) بل وفي بعض الحقول العلمية . . فالشاعرية إذنْ ، موجودة في كل أثر أدبي . لكن ما يميز الشعر عن سواه من الفنون الادبية هو في الدرجة . أي درجة هيمنة الوظيفة الشعرية على غيرها من العناصر .

والحق أن القصة لا تشارك الشعر ، في كونه قضية لسانية حسب ، بل أن العديد من الملامح الشعرية التي تنتسب الى علم اللغة ، تندرج في نظرية الدلائل (السيميوطيقا) . ومن هنا فان نظام الخطاب أو الشكل ، يُشكِل هو الآخر أحد المعالم الدلالية والخاصة بالادب . وهو ما ذهب اليه ، أيضاً ، باحثون آخرون بعد ملاحظة استراتيجيات التعبير ومظاهر الربط التي تسيطر على اختيار الكاتب للوسيلة . فتسمية (قصص غنائية) أو شاعرية مثلاً ، انما تجيء من دمج عناصر إضافية الى قاعدة المحاكاة وهي عناصر متوقعة في الشعر على نحو مُميز مثل :

١ ـ انحراف محدد عن التسلسل التاريخي .
٢ ـ استغلال مصادر شفوية مثل النغمة والصورة .
٣ ـ التركيز على تيار الوعي وليس على الحدث .
٤ ـ استخدام درجة عالية من الايحائية والشدة العاطفية .

وبتعبير بيفرلي كروس Beverly Groes : القصة الشاعرية التي تستخدم صيغ الشعر مثل الجناس والصورة المجازية والايقاع النثري والتقابل والتوازي . . الخ . فهي هنا ، كما قال إدغار الان بو (تقترب كثيراً من النمط المثالي الذي هو القصيدة . فهي تقوم بنفس دور هذه الاخيرة لكن في مجالها الخاص ، مجال النثر) .

ومن هنا ، في الوقت الذي ذهب باختين الى أن بنية الشعر بنية استعارية ، بينما بنية النثر كنائية . والاستعارة والكناية / كلاهما ذات طبيعة شعرية . ذهب ياكوبسن الى ان بنية التوازي التي هي بنية الشعر ، نجدها في النثر أيضاً ، ولاسيما النثر الايقاعي ، والادبي على درجات متفاوتة تقربه أو تبعده عن الشعر . فالفارق بين التوازي في الشعر والتوازي في النثر ، هو فارق تراتبي .

ونظرة عجلة الى القصص العربي وبالذات في مرحلتي الخمسينات والستينات خاصة ، نجد غالباً ، ذلك الصوت الخفي الذي يتخذ من أعماق أزمنة سحيقة ، صوت الانسان المستوحد ، أو صوت الحياة الصامت داخل كل واحد منا . والذي لا يسمعه ولا يعرفه سوى القاص أو الشاعر أو الانسان الذي يشعر باستيحاش . أنه بتعبير آخر ، صوت الانسان الباحث عن (العدالة) التي لا تتعدى أحياناً ، وبالنسبة الى الرجل الصغير ، أكثر من تجنب المهانة في معطف دافيء ، على نحو ما رأى أوكونور في مشكلة أكاكييفيتش في قصة (المعطف) لغوغول .

لهذا فان القصص هذا (العربي) جاء في معظمه أقرب الى السرد بتيار الوعي ـ الاستعادي ، شاعرياً في تمثل الحدث لفظياً ، وعبر متواليات وتراتبيات من الصورْ أو المشاهد . ومستويات من التعبير يغلب عليها التمدد

و

فالقصة القصيرة ـ كما قال شكلوفسكي (هي على وجه العموم ، تركيب للبناء الحلقي والبناء ذي المراقي ، قد طُعم بوساطة تطويرات متنوعة) ، مع ملاحظة الاختلاف في الوظيفة العلامية لهذا التمدد والاتساع ، لدى الكتاب من جهة ، وفي المرحلتين من جهة ثانية ، وهي ، في العموم ، أعلى درجة لدى الستينيين . إذ يُلاحظ ، وفي العموم أيضاً ، في مجال التمايز ، إهتمام القاص في الخمسينات ، بتشخيص الحالة أكثر من أهتمامه بكيفية السرد . خلافاً للقاص الستيني الذي أهتم بالكيفية التي يطلعنا بها كسارد على الحدث .

وبتعبير آخر ـ حسب تودورف ـ في الوقت الذي كان القاص الخمسيني يهتم بالحدث أو الحكاية ـ أي بما وقع فعلاً ، إهتم القاص الستيني بالمبنى الحكائي ، أي بالكيفية التي نتعرف بها على ما وقع . وبرغم تباين الظروف بين المرحلتين : مادياً وفكرياً ، فان (طـوابق) التعبير ـ بتعبيربارت ـ الوظيفية والفعلية واللفظية ، بصيفتها الاندماجية (فما من قصة إلا ولها (فِعل) ووظيفة مسرودتين في خطاب له سننه الخاصة) ظلّت يغلب عليها السرد بتيار الوعي والرؤيا الشاعرية الواصفة وانشاءِ بنياتٍ موازية للواقع . وبهذا تكون القصة القصيرة التي هي (شكل فني متخصص) أقرب الى الشعر (القصيدة الغنائية) من أي جنس آخر .

مصادر البحث الأساسية :

١) الاعتراف بالقصة القصيرة : تاليف سوزان لوهافر / ترجمة : محمد نجيب لفتة ـ دارالشؤون الثقافية / بغداد ١٩٩٠ .

٢) الصوت المنفرد (مقالات في القصة القصيرة) تاليف : فرانك أوكونور ـ ترجمة : محمود الربيعي الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ـ القاهرة ١٩٦٩ .

٣) (آفاق) مجلة إتحاد كُتّاب المغرب / العدد ٨ ـ ٩ / ١٩٨٨ عدد خاص بطرائق تحليل السرد الأدبي ، وقد تضمن عدد من البحوث المترجمة لكُتّاب أمثال : رولان بارت ، تودوروف ، جيرار جينيت ، غريماس ، امبرتو ايكو ، ولفغانغ كايزير ، جاب لينتفلت . الخ .

٤) في الريادة الفنية للقصص العراقي تاليف د . علي جواد الطاهر / الموسوعة الصغيرة ، ع ٣٦٥ / ١٩٩٢ .

٥) رؤية (الرجل الصغير) في القصة العراقية / د . محسن جاسم الموسوي ، الموسوعة الصغيرة / ع ٣٦٣ / ١٩٩١ .

٦) قضايا الشعرية / رومان ياكوبسن / ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون/ دار توبقال ، المغرب ١٩٨٨ .

٧) الشعرية / تودوروف ـ ترجمة : شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة / دار توبقال ـ المغرب ١٩٨٧ .

٨) نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس / ترجمة ابراهيم الخطيب ـ بيروت ١٩٨٢ .

جبرا أبراهيم جبرا في حوار قديم الحياة مهنتي وهوايتي معاً

اجرت الحوار

ابتسام عبد الله

● جبرا ابراهيم جبرا اسم أغنى المكتبة العربية بعشرات المؤلفات. فهناك جبرا الروائي، وجبرا الناقد وجبرا المترجم. فاين نجد جبرا الحقيقي ؟

حين واجهته بهذا السؤال، قال :

ـ انا مجموع هذه الاشياء كلها معاً، لو قلت إنني جبرا الناقد فذلك غير صحيح، ولو قلت إنني جبرا الروائي لخالفت الواقع، ولو قلت .. الخ. تجدينني في مجموع نشاطاتي الفكرية واهتماماتي التي لم اجعل منها شيئاً خاصاً بي، بل مشاركة الآخرين، ولهذا كان عليّ نشر ما اكتب وما اترجم.

كان مثلي الاعلى ذلك الشخص الذي تتسع معرفته لتحتوي الدنيا كلها. فالثقافة لا حدود لها، وهي تتصل بالتاريخ والمعرفة والعلوم المختلفة.

● ـ ولكن من أين بدأت ؟ لابد من نقطة ما انطلقت منها ؟

ـ البداية الحقيقية قد لا تكون تلك البداية التي تبلورت وظهرت للعيان فيما بعد. كنت في العاشرة من عمري عندما بدأت اكتب مسرحية، وكتبت بعدها مسرحية أخرى. كنت اكتب بقلم (الرصاص).

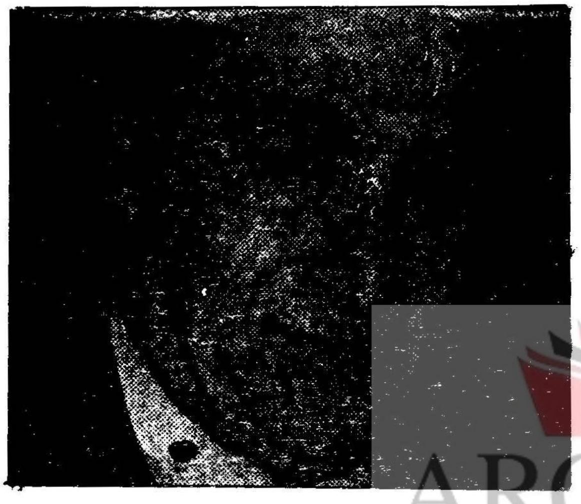
● عن اي شيء كتبت ؟

ـ كانت مسرحية صبيانية ...

● هل كانت تاريخية ام عاطفية .. ام .. ؟

ـ كانت الاولى (عسكر وحرامية)، واحد عنده فلوس وجماعة يراقبونه ويؤدي ذلك الى قتال بينهما. كنت وأنا صغير أجمع أصدقائي ونمثل، أكتب لهم ونمثل المشاهد.

المسرحية الثانية كانت تاريخية، عن ثوار فلسطين، عن جماعة في « جبل نابلس » وعندهم بنادق. آنذاك، كانت معرفتي بما أريد ان أكتبه محدودة. ثم كتبت مسرحية كاملة، لا احتفظ بها، اعطيتها لصديق لي ليقوم باخراجها. بقيت عنده مدة طويلة لا اعرف عنها شيئاً، ربما ضاعت.



● اذن، نستطيع القول : إن البداية كانت محاولات كتابة مسرحية، لكنها لم تؤد الى نتيجة. اين البداية التي تبلورت وأينعت ؟

ـ كنت في الثالثة عشرة من عمري عندما كتبت قصة على شيء من الطول .. ثم حاولت كتابة رواية، لكنني لم أرض عنها .. ثم مسرحية، ثم مقالات. هذه محاولات لم تتبلور الى شيء. المحاولة التي أثمرت كانت الترجمة. كنت وانا في سن السابعة عشرة اترجم ما أقرأه وأجده جميلاً، ومن بين ما ترجمت قصة لإميل زولا (الجميلة العاشقة) وبعثتها الى مجلة « الهلال » التي كانت، آنذاك، من اهم المجلات في الوطن العربي .. كان ذلك عام ١٩٣٨، وفوجئت يوماً بأستاذي وهو يقول لي : (اشسويت، اريدك سبع دائماً روح شوف مجلة الهلال). كنت حتى ذلك الوقت، لم أخبر أحداً بمحاولتي تلك. وعندما اشتريت « الهلال » وجدت قصتى منشورة فيها. فرحت وارتفعت معنوياتي الى حد كبير.

القصة المهمة الاولى لي هي تلك التي نشرت في مجلة

(الامالي - شتاء ١٩٣٨ - ١٩٣٩ بعنوان « ابنة السماء » . والغريب انني لم ارها منشورة إلا بعد أربعين عاماً . إذ سالني عنها احد تلاميذي وكان يعد اطروحة عني . وعندما قلت له بعدم وجود نسخة منها لدي ، ذهب ونقب عنها في المكتبات اللبنانية ، ثم استنسخها وبعثها إليّ ، واندهشت عندما قرأتها ، لانني كنت قد كتبت ذلك الكلام في عام ١٩٣٨ .. ولكنني عندما أعدت نشر أعمالي ، تجاهلتها ، لانها كانت بداياتي .

● جبرا ابراهيم جبرا ، من مواليد بيت لحم لعام ١٩٢٠ . ترى ما تاثيرات الطفولة ، اعني اثر المكان على تكوينك ونفسيتك ؟

- طفولتي هي الينبوع الحقيقي لمعظم ما اكتب ولمعظم ما أتصور . أنا من عائلة فقيرة جداً ، ووالداي كانا أميين ، وكنا أسرة كثيرة العدد ونسكن في غرفة واحدة . اهتمامي بالكتب والثقافة كان لسببين ، اولهما : اخي الاكبر يوسف ، الذي بدأ ، بالرغم من ظروفنا القاسية ، بشراء واستعارة الكتب والمجلات . بدأت بالاقتداء به وخاصة انني كنت من المبرزين في الدراسة . كان همي هو الحصول على الكتب ، وانا ، كما قلت ، كنتُ فقيراً ، والحصول على مبلغ (عشرة فلوس) كان مسالة شاقة . لذلك ، كنا نحرم انفسنا من الطعام واشياء كثيرة بسبب ذلك .

الطفولة بالنسبة للبعض فترة ظلام ، اما بالنسبة لي فهي فترة مشرقة جداً ، مليئة بالاشجار والشمس ، واد جميل فيه عنب وتفاح واشجار كثيرة ، طفولة ذات صلة بالارض والنباتات . زرعت الكثير من الاشياء ، ومارست رعي الاغنام .. هذه الذكريات تملؤني بالرؤى والسعادة باستمرار ، فضلًا عن قراءاتي .

● في احاديثك تتحدث عن قراءاتك المستمرة ومرة قلت : « كنت أقرأ تلك الدراسات التي تمزج بين الرواية والشعر والاسطورة والتحليل الرمزي والحس المكاني ، وفوق ذلك هناك مشاعر الحب واللوعة والتوق والحلم بالمستحيل » . ولكن اي الكتب ، او اي المجلات صنعت منك اديباً وكان تاثيرها عليك كبيراً ؟

- فترة التاثير هي فترة لاحقة ، فترة المراهقة . هناك مجلة « الرسالة » لاحمد حسن الزيات . اعترف أنني تاثرت بأسلوب ولغة الزيات ، كما أثر بيّ طه حسين . « الايام » و «على هامش السيرة » كتابان احبهما جداً . مراهقتي استمرت مع هؤلاء الكتاب إضافة الى المنفلوطي . الجيل الثاني قرأ المنفلوطي (بول فيرجيني أو تحت ظلال الزيزفون) . هؤلاء في الواقع أثروا فيّ بشكل مباشر . وهناك كتب مترجمة كانت ترد من مصر . كنا نعتمد على ما يرد من مصر . كما تاثرت بعدد من الاساتذة الذين برزوا في الوطن العربي مثل ابراهيم طوقان وابي سلمى .

● وما هي ذكرياتك عنهما ؟

- ابراهيم طوقان كان خفيف الظل جداً ، غير مهتم بالتدريس قدر اهتمامه بقراءة الشعر . كان يقرأ لنا قصائده او قصائد غيره وخاصة (مجنون ليلى) . علاقتنا به لم تكن علاقة معرفة بقدر ما كانت علاقة إثارة ذهن . وكنا ننظر إليه كشخص يقتدى به.

بعد طوقان جاء « ابو سلمى » ، صديقه ، وكان شاعراً معروفاً . لم يخيب ظننا . كان اهتمامه بالشعر . الفرق بينه وبين طوقان أن « أبا سلمى » كان عندما يقرأ الشعر يقراه بنبرة درامية ، طريقة خاصة تضيف جمالًا الى جمال شعره وشعر الآخرين . وكان الاثنان ، طوقان وأبو سلمى ، مهتمان بالقصائد الوطنية التي لم تكن منتشرة آنذاك .

● هذه الذكريات مرتبطة بمدينة القدس ، ماذا بقي من هذه المدينة في البال ؟

- القدس في البال دائماً . لقد انتقلت من بيت لحم الى القدس وانا في الثانية عشرة من العمر . القدس كانت دائماً في حالة تأهب لشيء ما .. تاهب لاستقبال الناس ، وتأهب لاستقبال الحياة الفنية المليئة بالتاريخ والمليئة بالتوثب السياسي . من اليوم الذي فتحت فيه عينيّ رأيت نشاطاً يدعو الى استقلال فلسطين والى الوحدة العربية . القدس كانت تمثل هذه الموجة من النشاطات التي انطلقت ، في الثلاثينات ، من المسجد الاقصى وحركت الوطن العربي كله ، تلك الحركات التي دعت الى الوحدة العربية والى استقلال فلسطين . كانت تلك المشاعر القومية تجتاحنا ، وتدفع الشعراء الى الكتابة ومن بينهم صديقي عبد الرحيم محمود . القدس كانت مدينة مزدحمة بالصور . اتذكر الحياة الشاقة التي كنت أحياها ، ووجوه الاصدقاء الذين كانوا يملأون حياتنا بالجدل ، جدل حار يؤدي ، بل يدفعنا الى الكتابة كوسيلة للتعبير . وهناك أيضاً ذكرياتي مع البنات اللطيفات اللواتي انفتحت عيناي عليهن ، من بنات اصدقاء العائلة او بنات الجيران . عندما بدأ القلب يتفتح عليهن وهن لا يشعرن . انا ، في ذاكرتي ، اقرن مدينة القدس بكل ما هو جميل ومتوثب ومنفتح ومتاهب للحياة .

رائحة البيت والاشجار ترتبط بالقدس ، وخاصة اني كنت اذهب للقراءة تحت الاشجار . كنت أقرأ تحت شجرة التوت . كان بالقرب من بيتنا حقل بديع فيه صخور واشجار . كنت أخذ كتبي وأذهب للقراءة هناك . وكان اصدقائي يعرفون مكاني ذاك ويزورونني فيه . هناك كنت احس بصلة الارض والتراب وايضاً الصلة بالطبيعة باشكالها البهيجة المخيفة (الرعد والبرق) . كنت اسير ساعات تحت المطر واخوض بالطين حتى اصل البيت . هذه ذكريات عامة فاعلة في نفس الانسان . وهناك تفاصيل اتمنى ان أكتب عنها . هي موجودة في كتبي ولكنني أحس أنني لم اكتب إلا عن جزء صغير منها .

● القدس تعني بالنسبة لجبرا ابراهيم جبرا الطفولة والشباب والوطن المنتزع ، وهي تعني ، أيضاً ، اختيار طريق المستقبل - اي الاستعداد للتخصص في دراسة حقل معين . ماذا كان اختياركم ؟

- كان قلة من الطلبة يرسلون آنذاك في بعثات الى انكلترا للتخصص ، او الى الجامعة الامريكية في بيروت لعدم وجود جامعة

عربية في فلسطين . ولما رشحت للبعثة اختلفت الاراء حولي بين استاذي العربية والانكليزية . وانا كنت حائراً في بداية الامر ، إذ كنت احب دراسة اللغتين وآدابهما . كنت أحب المتنبي بشكل هائل ، وكنت احب ايضاً شكسبير وكيتس بشكل هائل ايضاً . كنت ، كما قلت ، متردداً في بادىء الامر ، ولكنني بعد تفكير قررت دراسة آداب اللغة الانكليزية ، لان العربية تكون في متناول يدي ثم ذهبت الى « كيمبرج » ونلت شهادتي في الادب الانكليزي من هناك .

• بالتاكيد ، بعد عودتك ، بدأت العمل ضمن اختصاصك ؟

ـ نعم . عدت وعينت رأساً في المدرسة الرشيدية ، وفيما بعد درّست في الكلية العربية . المدرسة الرشيدية تحولت بعدئذ الى كلية (الجامعة العربية في فلسطين) . وكنت من اوائل من عمل فيها ، وبدأنا نخطط لمنح شهادة الـ B . A ، كان ذلك في اوائل عام ١٩٤٥ ، ولكن لسوء الحظ لم يتم ذلك ، اذ حدثت النكبة عام ١٩٤٨ .

• وكنت هناك ؟

ـ طبعاً . في اواخر ١٩٤٨ جئت ، اضطراراً ، الى بغداد . التقيت باحد الاساتذة الكبار في دمشق وقال لي : لماذا لا تذهب الى بغداد ؟ اعطاني كتاب انتداب التدريس في المعاهد العالية . وهنا في بغداد كانوا على وشك افتتاح كلية اسمها التوجيهية ، نواة كلية الآداب التي ستصبح ، فيما بعد ، نواة جامعة بغداد . وهكذا ، بدأت في التوجيهية ثم في الآداب . وبقيت ، سنوات طويلة ، استاذاً منتظماً ، ثم القاء المحاضرات .

• وصلتم الى بغداد العام ١٩٤٨ وكانت بغداد تموج بحركة ثقافية وولادات جديدة في الرواية والقصة والرسم والشعر والنقد ، بل كنتم مواكبين لحركة بدء الشعر الحر : والسياب ونازك والبياتي وبلند ، وفي الرسم : فائق حسن وجواد سليم وآخرين . فكيف كان لقاؤك الاول ببغداد ؟ وهل كان تعرفك على اوجه الثقافة المتعددة مباشرة أم ان الامر (اعني التعارف والعمل) استغرق وقتاً ؟

ـ عندما جئت الى بغداد لم اكن اعرف مالذي سأراه . كنت سمعت عن شهرة شعرائها : الجواهري كانت شهرته عامة . اما بلند والسياب فكانوا في اوائل عهدهم ، ما كانوا قد حققوا قدراً كبيراً من الشهرة . جئت الى بغداد وانا مليء بالتحفز ، لانني أحسست ، بعد النكبة ، ان التغيير يجب ان يشمل كل شيء ، وان الرؤية العربية يجب ان تتغير وان تصبح اكثر صلة بحاضرنا وواقعنا . وشعرت ايضاً ان التغيير يجب ان يبدأ بالكلمة وبالصورة . ولهذا عندما كنت أمارس مهنة التدريس كنت التقي بالشباب ومنهم بلند وآخرون ، ثم جواد سليم ثم فائق حسن ونازك .. الخ .

• لكنك لم تكن قد قرأت لهم بشكل منتظم ، إليس كذلك ؟

ـ الشعر كان الجواهري والرصافي . في مرحلة الدراسة في دار المعلمين التي اصبحت في الكلية العربية ، كانت هناك صورة او اثنتان معلقتان على الجدار ، وكانت واحدة منهما للرصافي (كان حياً آنذاك) . وفي مرحلة دارالمعلمين قرأت للرصافي والجواهري والزهاوي ، اسماء كلاسيكية . وفي انكلترا اهتممت بالحركات الثقافية . شعرت اننا نحتاج ثورة في الاسلوب والفكرة والقول . كنت انا وصديقي ، الدكتور علي كمال ، شباباً نذرع الشوارع في القدس ونتحدث عن الثورة في الادب والفكر والثورات الفكرية التي يجب ان نبدأ بها .

كانت لديّ هذه الافكار قبل مجيئي الى بغداد . وبعد وصولي اليها التقيت هؤلاء الشباب واكتشفت انهم يكتبون قصة جميلة وشعراً جميلًا . كان ذلك مفاجاة جعلتني أحب بغداد وأتعلق بها لانني شعرت بأن بغداد هي أمل العرب ومستقبلهم ، لان هذه المدينة ستكون النواة لكل تغيير مهم لتحقيق الحلم العربي . بدأ التغيير اولًا في الشعر ، ثم الكتابة ثم الرسم الذي اصبح جزءاً من هذه الحركة .

• لناخذ الشعر العربي أولًا . انت شاهد مهم في هذا المجال وكنت مواكباً لحركة التجديد . ممن كانت البداية من بدر شاكر السياب ، ام من نازك الملائكة ؟

ـ لا اعلق على هذه الاشياء لسبب هو : كون الواحد قد نشر ما يكتب في أبحر مختلفة ، وآخر لم ينشر ، او نشر ولم ينتبه إليه أحد . هذا لا يعني انه بدأ الحركة . الامر هو تجمع اشياء واسماء وقصائد كثيرة تتصاعد في مفعولها في أنفس القراء ، حتى يغدو الامر ، فيما بعد ، حركة .

(نازك) كتبت في سنة ١٩٤٧ ، قصيدة باسم « الكوليرا » قصيدة رديئة ، لا يمكن ان تترك أثراً . كل شاب كتب شيئاً في تلك الفترة . وانا كتبت في سنة ١٩٤٤ شيئاً مشابهاً ، على هذه الطريقة ولم ينتبه اليه أحد ، وهي حتى غير موجودة عندي . وآخرون كتبوا . (بدر) كتب ايضاً . هذه البدايات أخذت تتبلور ، بدأت هنا ونشرت في لبنان الشعراء العراقيون وصلوا الى العرب عن طريق المجلات اللبنانية ، ومعنى ذلك ان الحركة اخذت ثلاث او اربع سنوات . لكنهم كانوا يكتبون باشكال مختلفة ، اشكال تمردية وانقلابية وصيغ جديدة غير تلك التي بقيت ١٤٠٠ سنة ، كانوا يكتبون أشياء مهمة وقيمة . لا يقلقنا مَنْ بدأ ، فلان ام فلان .

• لو قلت « الشعر العربي الحديث » ، فاي اسم سيرد الى ذهنك في الحال ؟

ـ طبعاً ، ما في شك ، بدر شاكر السياب . بالتاكيد . مع انني في بداية وجودي في بغداد كنت على صلة اكثر ببلند الحيدري (٤٩ ـ ١٩٥٠) ، لانه لم يكتب في تلك المرحلة قصيدة دون ان يريها لي أيضاً وانا ايضاً كتبت في تلك الفترة ونشرت ، فيما بعد ، شعراً اكثر انفلاتاً ، « شعراً حراً » بالفعل بلا قافية . رفضه الكثير من الناس ، ولكنه اصبح اليوم احدى الطرق الاساسية لقول الشعر .

بعد بلند ، التقيت ببدر . وعلاقتي به كانت على هذا الاساس . ان نناقش ما يكتب . وعلاقتي به بقيت متواصلة حتى وفاته رحمه الله .

بلند كان شاعراً جيداً ، وشاعر مدينة من نوع معين وطريف ،

وعنده صور وضربات بديعة ومحددة. لكن شعر بدر (يتهدج صوته) كان ذا صفة قانونية. شعر بدر يتعدى الزمان والمكان. انه مثل الرعد، ينتبه اليه الناس جميعاً، رعد يتلوه مطر.

• ننتقل الى قصائدك.. فانت كتبت الشعر، وكما قلت كتبت شعراً منفلتاً بلا قافية، فمتى بدأت هذا الضرب من الشعر ؟

ـ اوائل الاربعينات. لكنني لم انشر ما كتبت إلّا في اواخر الاربعينات. الخمسينات كانت المرحلة الحقيقية للنشر. وهي المرحلة التي كنا نتجادل فيها ونتناقش.

• كما هو معروف فانت كتبت الشعر والرواية والنقد ومارست الرسم.. أين ينصب اهتمامك حالياً ؟

ـ في الرواية. انها تاخذ كل همي، حتى ان الشعر دخل فيها. الرواية هي الفن الاهم اليوم.

• « عالم بلا خرائط »، رواية كتبها اثنان من اهم الاسماء في عالم الرواية العربية. كيف تتحدث عن تجربة الكتابة المشتركة ـ ألا تجدها غريبة ؟

ـ في بادىء الامر بدأنا نكتبها وننظر إليها كلعبة (يضحك) كنت اكتب فصلًا ويكتب فصلًا، نلتقي ونقرأ ما كتبنا. كتبنا خمسة او ستة فصول، ثم تبين لنا انها رواية جادة وحقيقية. نشرنا شيئاً من الرواية، أثارت لغطاً كبيراً بين الناس. إنها بالنسبة لنا، تجربة خلاقة. لقد اعطينا أحسن ما عندنا. لم يفرض أحد شخصيته على الاخر، ويقدر، أي قارىء او ناقد، ان يفرز ما كتبته انا أو عبد الرحمن.

مثل لعبة الشطرنج بدأنا. يكتب فصلًا واكتب فصلًا. وعندما كنا نلتقي نقرأ ما كتبنا ونرتب هذا على ذاك. عملية بناء متواصلة، قائمة، في الوقت نفسه على تفاهم مشترك.

• في مجال الرواية، لديكم: « البحث عن وليد مسعود »، « صيادون في شارع ضيق »، « السفينة »، « صراخ في ليل طويل »، فضلًا عن « عرق »، وهي المجموعة القصصية الوحيدة، عذراً لم اسرد اسماء الروايات بتسلسل صدورها. لكن تجربة « صيادون في شارع ضيق »، لا بد أن تكون مختلفة كونها كتبت باللغة الانكليزية. لماذا ؟

ـ كتبتها تحدياً لاصحاب اللغة الانكليزية، كي انقل إليهم شيئاً من همي العربي. الاساس في الرواية، فلسطين والوطن العربي ممثلًا ببغداد (١٩٤٨). هذا الموضوع كان يلح عليّ. رحت ادرس في جامعة هارفرد، كتبت الرواية بالانكليزية، وقبلت ونشرت ونفذت (كتبتها بين ٥٣ ـ ١٩٥٦). ولكنها حوربت من الجهات الصهيونية، كما انها لم تترجم الى العربية إلّا عام ١٩٧٠، من قبل محمد عصفور. وظهرت عام ١٩٧٤.

• كتبت بالانكليزية، وترجمت العديد من الاعمال الانكليزية المعروفة الى العربية، وكنت المبرز في هذا المجال. فماذا تعني الترجمة بالنسبة اليك ؟

ـ ترجمت الكثير من الاعمال، ولكني لم اترجم شيئاً لم أحبه. إنني اترجم تعبيراً عن نفسي، وعندما أفعل ذلك أحس أنني اتنفس برئة أخرى. هذا شيء اساسي في موقفي من الترجمة. أنا لا اترجم آلياً او ميكانيكياً. هناك حب بيني وبين اللغة، وهناك نوع من التحدي أجده في الترجمة. وقد ترجمت رواية فوكنر « الصخب والعنف » وأعرف أدباء أجانب، عندما يسمعون إنني ترجمت هذه الرواية، يندهشون، لانها صعبة جداً ومعقدة. وانا كنت قد درست « الصخب والعنف » وفوكنر مدة طويلة ولولا ذلك ما كنت أقدر على الترجمة.

ولقد عرض عليّ ترجمة « يوليسس لجويس، ورفضت. إنها رواية تكاد تستحيل على الترجمة. وقد ترجمها طه محمود طه، ولكنني، ما ازال اعتقد ان الترجمة الناجحة تحتاج الى وقت طويل آخر. طه محمود طه، مختص بجويس ولغته العربية جيدة. ولكن هل استطاع ان ينقل كل الحيل اللفظية التي لجأ اليها جويس والتي اصبحت مقرونة باسمه وهل استطاع ان يحول الحيل اللفظية الانكليزية التي تعتمد على المعرفة باللاتينية، واليونانية والفرنسية والايطالية ولغات أخرى. هل تمكن د. طه من هذه نقل الحيل كلها الى العربية ! لا اعرف. بالنسبة للصخب والعنف، الصعوبة كانت من نوع آخر، ولو ان فوكنر تعلم الكثير من اسلوب جيمس جويس، وقد تمكنت من التغلب على تلك الصعوبات.

شكسبير أيضاً كان هدفي في الترجمة. علاقتي الشخصية الحميمية بمسرحياته بسبب دراستي، وخاصة وان اساتذتي في كيمبردج وفي هارفرد كانوا من اكبر المتخصصين في الدراسات الشكسبيرية ولقد انتقلت عدوى الحب إليّ والشحنة السرية العميقة التي لا تراها العين للوهلة الاولى، اردت أن احولها الى اللغة العربية. وقد استغرق مني ترجمة عمل مثل هاملت، سنة من العمل المتواصل. لقد كتبت فصلًا عن علاقتي بشكسبير في « ينابيع الرؤيا ». انا عادة ارجع الى شكسبير في الحالات التي اكون فيها في حالة نفسية خاصة (مأزوم)، وعندما أترجم وانتهي من شكسبير، أحس انني عبرت برزخاً ضيقاً وانتقلت الى ناحية أخرى.

• بعد الرواية والشعر والترجمة، لا بد ان اتوقف عند الرسم، هل بدأت الرحلة مع الفرشاة والالوان مبكراً، ومتى كان ذلك ؟

ـ كنت في العاشرة من عمري عندما بدأت أرسم. كان في حياتي خطان متوازيان، التعبير بالكلمة والتعبير باللون. في العام ١٩٤٧، او ربما ١٩٤٦، بدأت أرسم بشكل جاد. انني ارسم باستمرار، ولكن ليس بالكثرة التي يرسم بها المحترفين، وارسم لمتعتي الخاصة، ولا ابيع لوحاتي.

* ارى على جدران البيت، بيتك، العديد من اللوحات لرسامين معروفين فهل جمع اللوحات هي واحدة من هواياتك؟

- بالتاكيد، فضلًا عن الكتب. أحياناً امتنع عن الحديث عن الهوايات. لقد جعلت الحياة مهنتي وهوايتي معاً. جمع اللوحات والكتب جزء من حياتي، فضلًا عن اشياء اخرى غير ظاهرة للعين، ومنها الموسيقى. الهواية الحقيقية هي في الاستماع الى الموسيقى، الخمرة السحرية الغريبة.

* بالتاكيد هناك نهاية لكل شيء.. وقد آن لهذا اللقاء ان ينتهي.. فهل قلت ما اردت قوله؟

- لم أقل إلّا القليل، ولكنه الوقت الذي يمنعنا من الاسترسال.

جبرا ابراهيم جبرا الأعمال الكاملة

يوم توفي الناقد والروائي الكبير جبرا ابراهيم جبرا في الثاني عشر من كانون الأول العام ١٩٩٤، كان قبل ذلك بحوالي الشهر قد تسلم النسخة الاولى من كتابه الرابع والستين: «شارع الاميرات»

وتكريما للرجل المبدع، وتقديرا لتراثه لما له من أهمية في الثقافة العربية المعاصرة، قرر مجلس إدارة «مؤسسة عبد الحميد شومان الثقافية» طبع أعماله الكاملة. وتم إسناد العمل الى الزميل ماجد السامرائي الذي كلفته المؤسسة بتشكيل لجنة عربية لهذا الغرض. وقد تم ذلك، وتشكلت لجنة باسم «اللجنة العربية لاصدار الأعمال الكاملة للأستاذ جبرا ابراهيم جبرا» برئاسة الدكتور أسعد عبد الرحمن - مدير عام مؤسسة عبد الحميد شومان - وتضم في عضويتها الاساتذة: الدكتور إحسان عباس (مستشارا)، والدكتور عبد الواحد لؤلؤة، والدكتور ابراهيم السعافين، وناجي علوش، وماجد السامرائي، والسيدة تانيا ناصر..

ومع إحياء الذكرى الاولى للأديب الكبير جبرا.. عقدت اللجنة في مقر المؤسسة في عمان عدة إجتماعات تدارست فيها الخطة المقترحة لاصدار هذه الأعمال بشكل متميز، طباعة واخراجاً. وقد رأت اللجنة ان يكون عملها هذا على مرحلتين. يتم في المرحلة الأولى باصدار الأعمال المطبوعة، والتي تم حصولها وتبويبها موضوعيا، وعلى النحو الآتي:

١ - الأعمال الابداعية (وتشمل: الرواية، والقصة القصيرة، والشعر والسيناريو..)
٢ - الأعمال النقدية..
٣ - الدراسات الفنية.
٤ - الأعمال المترجمة - وتم تبويبها فنيا وموضوعيا، وتشمل:
أ - الشكسبيريات (المسرحيات والسونيتات)
ب - الأعمال الابداعية (الرواية والقصة)
ج - الدراسات النقدية

- وسيضاف الى هذه الأعمال:
أ - ديوان شعري مخطوط كتبه باللغة الانكليزية..
ب - مجلد خاص بالرسائل.
ج - كتاب تذكاري عنه.

لتشكل بمجموعها أربعة عشر مجلداً كبيرا.

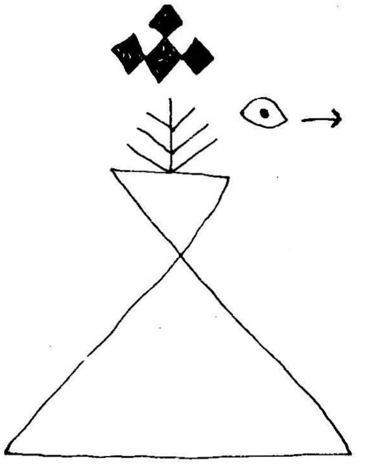
- على ان يجري العمل في المرحلة الثانية على جمع تراث جبرا كاملا، وتبويبه في مجلدات أخرى. وتشتمل هذه المرحلة على:

١ - جمع ما لم يسبق نشره في كتاب مما كتب ونشر من دراسات ومقالات وأعمال إبداعية..
٢ - المقابلات والأحاديث الصحفية، والاذاعية، والتلفزية.
٣ - الرسائل التي كتبها خلال مراحل حياته المختلفة (والتي تقدر بالآلاف..)
٤ - كتاباته الأولى (التي تضم مقالات، وقصصاً، وترجمات عن الانكليزية)..

- ومن المؤمل أن ينتهي عمل اللجنة في المرحلة الأولى في شهر نيسان من العام الحالي، لتصدر الأعمال مع نهاية العام - في الذكرى الثانية لوفاة جبرا.

القصيدة المؤلمة

احمد دحبور



كما تبوح بها أم الطفل المنغولي

من اي ليل راكد في دمي
جئتَ ؟ ومن اي زمانٍ خداج
ها أنت مشعور كلوح الزجاج
وها حليبي سال فوق الترابِ ،
نازفاً من جرحك المبهم
عكّرتَ في الحليب
وانت لم تعلم
أكنت بي تحتمي ؟
أم أن قلبي أصيبْ ؟
أأنت حقاً بعض روحي ولحمي ؟
أم هلام لم يقل « أنت أمي » -
عندما ردّ الصدى في هياج :
وليد عرسي أنت أم مأتمي ؟
تنأى وانت القريبْ
ادعوك ، لاتسمعُ ،
أوتسمع الصوت ولاتستجيبْ
وددتُ أن أدخل في صمتك الخاوي ،
وأسري في الفراغ الذي
يحتل عينيك لعلي أرى
فراشة تحوم أو جندباً ،
يقفز من روحك ، أو دمعة
تبلل الرؤيا بملح المزاج
أموت إن متَّ ،
وها إنني اموت ان عشتَ ،
فقل ياغريبْ :
عقوبتي أنتَ ؟
فمن أيٍّ أخطائي تسللتَ ؟
أأنت احتجاجْ ؟
أم أنت حرب الجرح ضد الطبيب ؟
اسأل عن قلبك ، هل فيك مِنْ
قلبٍ عَرَته رجفة واختلاجْ ؟
كن اي شيء غير ماأنتَ ،
كن طفلي الذي لم يأتِ ،
قل انني أجهضتُ .. ،
لا ، بل انت عندي ،
ولم تأت من البئر ولا اليانصيبْ
أن جئتَ قبل الاوانْ
أو أخرتك غيمة من دخانْ
فأنت في الحالين سرّي وذعري ،
واقترانُ زفتي بالنحيبْ
ولست أشكو الهوانْ
ولن تكون عاهتي في الزمانْ
حتى وأنت كل وقتي العصيبْ
زيتٌ وما من سراجْ
ضوء لمن لايرى
يادمعة القهقرى
ياوقعه في السياجْ
وكل جزء منك جرح صبيبْ
هل أنت حي بيننا ؟ إن تكنْ
فلتعطني علامة ، ولتكنْ
صراخك المجنون او أدمعك
ذلي وضعفي أنت ، وابني الحبيبْ
لابدّ ان تحيا .. لاني معكْ

الجمعة ٢ / ٦ / ١٩٩٥

يحيا

زهير أبو شايب

" خذ الكتاب بقوّة " - قرآن كريم

واقِفٌ
والرياحُ تَلوكُ جَبيني .
حيثُ ظِلّي يُبدِّدُني نُقطةً نُقطةً
في فراغِ الخطى
ويُلوِّثُ قُرصَ دمي الذهبيَّ
بماءٍ مَهينٍ .

واقِفٌ
لاتطالُ الندى شَهَواتي
ولا يتأنّى أنيني .
فانْحَتي ياريَاحُ فَراغي الصَقيلَ
تماثيلَ هاربةً
وأساوِرَ طينٍ

واقِفٌ
لاأشُدُّ الرِحالَ ،
ولا أتَجلّى ،
ولا أجعَلُ الطينَ أشْهى .
وأنا وارثُ السِرّ ،
أحملُ في غُرْبتي كَلِماتي .
وأُفتِّشُ عنها .
ما تَغيَّرتُ
ما وسِعَت غفلَتي كُلَّ شيٍ ،
ولا وسِعَتني صِفاتي .
ما تغيّرتُ
لكنّني أتخفّى إذا خِفْتُ ،
أو فَضَحَتْني صَلاتي .
وارثُ السِرّ
في غُرْبتي كَلِماتي .
وأُفتِّشُ عَنْها .
وأسوقُ الجبالَ قَوافِلَ كالنُوقِ
نحوَ السَماءِ التي كُنتُها
والسَماءِ التي لم أكُنْها .

كنتُ ،
كانَ الهواءُ مَسيحاً
يَسلُّ الندى من أصابعِهِ ،
ويَبُلُّ صَليبَ التُراب .
ما عَلَيَّ إذا فاضَت الكافُ
والنونُ
واغرَوْرَقت بالحياةِ
؟ !
ما على غيمةٍ تتنزَّهُ في بَرِّ روحي
وتُحاولُ رَسمي
وتُسمي الحجارَةَ باسمي .
ماعليها
بجاهِ التُرابِ الذي باركَتْني يَداهُ .
وارتَضَيْتُ دمي رَكعةً في مَداهُ .

كنتُ ،
مَلأى بيَ الأرضُ ،
مَلأى بذُرِّيَّتي حُجُراتُ الندى
ومَليئاً بذاتي .
وَحْدَ روحي
أشِنُّ الضياءَ
على غيمةٍ لاأراها .
غرِّبيها كما شئتِ ياريحُ
لي فَيْئُها
وعَليَّ سُراها .

ومَليئاً بذاتي .
آمُرُ الكائناتِ فيأتينَ سَعيا .
ومَليئاً بذُرِّيَّتي
أُغدِقُ الروحَ صحواً على حجَرٍ
وأُسَمّيه يحيا .

حجرٌ نائم وأسَمّيهِ يحيا
حجرٌ يترقرق في الروح
تَنبو الحوادِثُ عَنهُ
ويَنعَتِقُ الماءُ في حَدِّه ...
وَ
آ
نْ
تَ
بَ
هْـ
تُ .
قُلتُ منكَ السَلامُ
إليكَ يَعودُ السَلامُ
تَبارَكْتَ
فاجدِلْ دَمي بالّتي هِيَ أحسَنُ ،
إنّي نَسيتُ عَلى حَجَرٍ كَلِماتي ،
وتُهت .
وانتَبَهْتُ ،انتَبَهْتُ .

كنتُ روحي مُشَعَّثَةٌ
ورِياحي عِجَافُ .
أُمسِكُ النَهْرَ من خَصْرِهِ
وأطوفُ على عُرْيِه بِقَواريرَ من فِضَّةٍ
فتَفِرُّ الضِفافُ .

وانتَبَهْتُ ،
انتَبَهْتُ ،
انتَبَهْتُ ،
تَدَلَّيْتُ في بئرِ رُوحي
وما خِفْتُ ،
أنكَرْتُ أنّي أخافُ .

عمان

قصائد

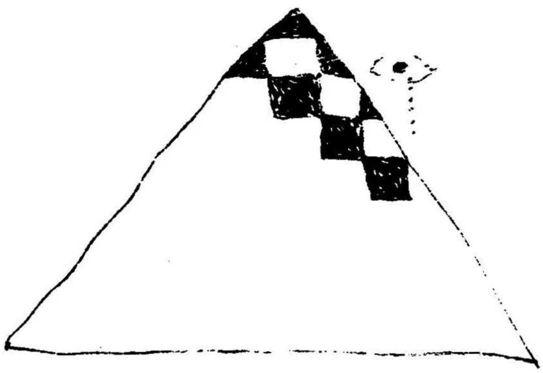
مي مظفر

١ -مرايا

افتح النافذة العليا
لالقاك فضاءً اوطريقاً يتسلقْ.
نجمةً انت تناءت
صوتك الريحُ بحارٌ لاتطالْ
فلماذا ..
حين يعلو من شقوق الباب همسْ
افتح الحجرات القاكَ
على الكرسي خطاً في كتابْ
عينكَ النورُ وكفاك الثيابْ
تتجلى فيك اسفاري
رؤايا
تصبح الارض بنا كلاً
وتحمينا المرايا

-صدى

سور المدينة منغلق
والصوت مجدول بثوب الريح
يُسمَعُ من وراءِ الجدرِ
يُسمعُ في المدى
في الصمت .. في حجرِ الجبال الصمّ
في سُحُبِ الذرى
تستفّ ماء الحزنِ منه
ولاتبوحُ بماترى



٣ - حوار

في المطعم الصغير عند [illegible]
لم يكن الحديثُ بيننا عن الوطنْ
كان حواراً عابراً ...
مهادناً .
المطر النثيث يرشق الزجاجَ حولنا
والضوء في معارج الغيوم يرتجفْ
يمدّ ليَ النادل شاياً ساخناً في قدحِ
اطلب شاياً ثانياً ..
يردُّ با بتسامة
يلمح في عيني ضباب الدمع ثم ينصرفْ
كنا معاً ..
كان حوارنا الطويلَ شاهداً
وكان لي من صوتك العتيق شاهدُ
وغيرنا ما كان في القاعة او خارجها
لكنَّ وجه النادل الخبيث
حرّك فيَّ الشك بالغيابْ
وكنت وحدي ..
صحبتي
فنجانُ شاي ساخنٍ
وقصةُ تسربت من فتحة الابواب

تموز - اب - ١٩٩٥

المشكال (كليدوسكوب)

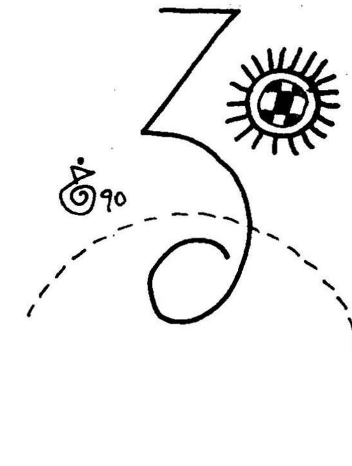
لطفية الدليمي

المشكال (الكاليدو سكوب) يدور معاكساً الوقت والصدى ، المشكال مستسلم لسلطة الأصابع تدير منظاريه لضبط البعد البؤري للعدسة ومخيلتي .
الدوران لا يضبط إنما يزحزح الأبعاد والمرئيات ، المشكال يهز المرائي بدل ان يثبتها - مثلي تماماً - يعادي الثبات .
أدخل عدسة المشكال وأتخفى بين شظايا الزجاج الملون في فسحة العدسة .

القسم الأول

(١)

يراني الزجاج من وجهة نظر الشظية الحمراء فيعرف الزجاج أني :
حزمة نهارات برؤوس شموس جامحة وأني :
أعيش الثمرة فيلتهمني الصيف
وارتعش العشب فتصحبني الريح
وأنام النرجسة فيهذيني الحلم
ويعلم الزجاج اني :
مقيمة في البذرة والرحيق والذبول ليقطفني التراب
وأحيا البحر في الغمام ليسجنني المطر
يتعلم الزجاج أني :
أترنح عندما أرتل سعادتي من نغمةٍ سومرية
بايقاع آسيوي كزعفران عاشق
(أنونيت) نبتة الهة شاحبة ، (شولا) سنبلة تشهق نار السماء

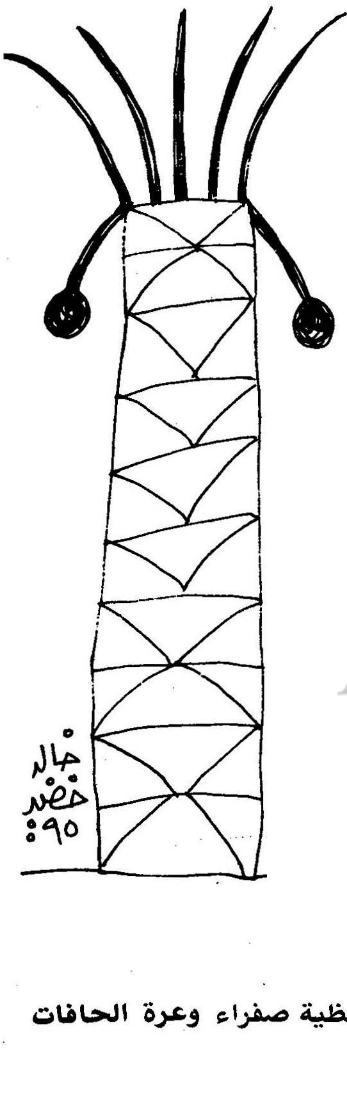


(٢)

يتعلم الزجاج من وجهة نظر الشظية الزرقاء أنيّ :
قمة سرية لبراءة الصبار
شيطانة تشبه طائراً محبوساً
في جسده القفص لا في قفص الآخر

(٣)

يتعلم الزجاج أني من وجهة نظر الشظية الوردية :
ـ الروح التي تصهل مقموعة مكدسة في
الجسد الدودي المشنوق بحرير شرنقة
واني انا الروح التي تجحد استحالات الفراشة
انا الروح : أيّل مذبوح
في مأوى مسيج في اصطبل القلعة
في متاهة القانون
في غابة الدم .



(٤)

وأني من وجهة نظر الشظية الزرقاء :
فراغ يتعهد للمكان بتخلية الوقت من جسدي
المنخطف بحدوس الصبوات والمعلن لأرتال الجراد
وطغيان الرصاص .

(٥)

وأني من وجهة نظر الشظية الزرقاء والشظية البيضاء
شغبٌ مضاد لألعاب الملائكه
وانا في مشهد كوني لهذيان مدينة
يقضمها غول مبرمج بحياد الكومبيوترات
ولكل مدينة غولها الطافح من ضعفها

المشكال يغير احتمالات المرائي :
ثمة في الدوران الاول مرأى منفلت
مسارٌ حلزوني لرصاصة منطلقه صوب هدفٍ
قد تحيد بمقدار ثلاثة انجات فيتبدل مصير العالم
او تدوم الكارثة .
فوق العدسة اليمنى ثمة صرخة بزوايا حادة تتلقى صدمات كهربية من شظية صفراء وعرة الحافات

(٦)

اما من وجهة نظر الشظية البنفسجية فأنا :
روح تتعرض للاهتزاز في الزمن
اذن : تتشظى الى تعدديات اجنحة بملايين الحضورات
الملاك هو الصورة السيميائية لشيطان عاطل
حُكِمَ عليه باستحالات الجسد من النار الى الهواء

(٧)

أنا من وجهة نظر الشظية البنفسجية ومن مستوى على الرؤيه :
مستبدة مزهوة ببراعة اصطياد الألم والأبد
مستبدة بموهبة طوفان
مستبدة بقيامات عشتارية
تناقض اللهب ولا تدحض الجليد المتأهب لحرمانات الماء

(٨)

أنا من وجهة نظر الشظية البرتقالية
كوكب مخضب بالارواح والحروب التي تتفتح شقائقها
على نوم الصحارى ،
كوكب مهجور من امومة الفخاخ
اغراء متأخر للدخول في المكيدة

(٩)

يدور المشكال في اتجاه معاكس للظمأ
خلود العناق يكمن في الخروج على الجهات
المشكال يتحرك :
البعد البؤري ينضبط بخشخشة الشظايا
ويزحزح التراكم اللوني مستبقياً شظيه خضراء تبرهن على :
ان الحب تشكيل موسيقي
يرتله الرحيل في الزمن . .
في مثول بشري يعدد الليلنهار
وليلنهار يجترح سحر ثنائية متلازمة
ليلنهار كان فيما مضى ينسج العناق
من اللامسمى ويقوض الفتنة داخل الظمأ

(١٠)

تبرهن الشظية البيضاء على :
ان الدهشة حفلٌ كوكبي يحصد زمناً من شهوات القمر
رقصة شمسية تشتت اللهب
على السلالات العائدة من موتها
الشظايا الزجاج تهدأ برهة . .
تتخذ مواقعها في مرادفات الضوء
فأتبادل معها المواقع

القسم الثاني

(كيف ارى الشظايا الملونة ولا تراني فأتقمص الزجاج وانجز الشفافية في لحظة اكتمالي)

مرأى (١)

أرى عبر الشظية الحمراء مع الشظية الخضراء :
تخلصت المشاهد الدنيوية من اجساد الناس
ليس ثمة في المرأى غير مبانٍ حجر ،
مبان معدنية ، واجهات زجاج ضد الرصاص والاشعاع
لا أحد ، لا أحد تبقى سوى انعكاسات الغيوم على
الزجاج والزمن
مرت القنبلة النيوترونية بكل بهائها الرحيم وأبقت جدران
الحضارة تحمي جثثنا الذائبة في هيئة قطرات مكثفة
محفوفة بدبق فوسفوري . .
سبحان النيوترون اذ يرق وهجه للحجارة ويفني اجسادنا
محولاً الكائنات الى فراغ
طوبى للفراغ وللنيوترون مجد الكوكب الآفل
قطرتان منا تتعانقان على حافة كأس ،
بشريان اقترنا في مهرجان الموت النظيف .
ايتها القنبلة المباركه :
اكنسي المدن من جنوننا وأكاذيبنا
من جبننا وحروبنا
واستبقي قبلة العاشقين على حافة كأس

المرأى (٢)

ارى عبر الشظية الحمراء والصفراء :
الجمال يكتسح الأبهاء العلوية لحياتنا
يندفق فينا مثل نهر
الجمال ينقض ما قبله
فهو يعمل على شاكلة النسيان
ثم يهجر كل شيء ويتسلق السماء
برتقال الضوء يفغر الكلمات على مرأى للرغبة
والرغبات تدجنها احتمالات القرود
بينما يؤرجح الجمال سلطته في سر الموسيقى
وأنين الغرانيق في عنق بجعي لشهوة شرقية
في اشجار كرز تطرق نافذة إيروس ،
في وشم على كتفٍ مزعفر
الجمال يقين يدحض ما سيأتي
ويكنسح الابهاء السفلية لموتنا

المرأى (٣)

الشظية الصفراء مع الخضراء مزدوجتان :
أتبع مسرى هروب الملاك الى الجسد
أغافل الحروب فأرى الدم مترعاً بالاجنحة
ثمة اصطراع بين الملاك في هروبه الغسقي الى الجسد
الملاك ينزع الريش ويلقيه في البركة الراكدة
تنشأ دوائر الصدى المائي فيمتزج النار بالماء
الشيطان يولد فاتناً في استدارة برعم وردي
يحذف كل ما يصادفه : الريش والهواء والجليد
ويحتل مملكة اللحظة نافياً الماضي ولاغياً المستقبل
ياللجمال المدجج بالممالك الزائلة
سقطت الملائكة في الفخ .. ونجا الشيطان من المكيدة
(احتفظ بصورة فوتغرافية للمعركة : قطرة دم بحجم الحضارة)
احتفظ بصورة أخرى : الجسد مسبوق بالاجنحة
متبوع بالحرية مثلثة الرأس ، مسرى الهرب مغلق وآيته اكتمال الصرخة
أدير المشكال دورة اخرى وأبدل المرأى

المرأى (٤)

ارى عبر شظية بنفسجية تُقاطع شظية فيروزية
أنظر فلا يبرق سوى عطش الخشخاش
أنظر ، فلا تبزغ سوى حصاة باردة
أنظر ، فلا ينهمر سوى الهشيم والرسائل العتيقة
انظر ، فلا تفتح المفاتيح أقفالنا
انظر ، فلا توقظ الظهيرة شموسي
انظر ، فلا تفيق الاميرات من قضمة التفاح المسموم
انظر ، فلا أرى سوى رؤوس التنين
ترسل حممها الى عصياني

المرأى (٥)

أدير العدستين بمقدار ست درجات فأرى ما أرى
وليتني لا أرى :
هذه مدينة يأكل اثداءها الذئب
هذه امرأة تعلن الجسد رغيفاً
هذه صحراء لبؤة تلتهم كل ما تبقى
على ايقاع نشيد الدم

المرأى (٦)

اري عبر شظية صفراء تلتصق بشظية حمراء :
انظر فارى الابقار المبقعة تبيعني الحليب على الرصيف :
اللتر مقابل شهر من عملي في النسيان .
انظر فارى البساتين تشمز عن أسوارها وتبيعنى الثمار :
الواحدة بثمن نوبة بكاء واختلاج انفاس
انظر فارى الحقول تكشف سيقانها القمحية للريح وتبيعني
الخبز المظلم : الرغيف بعام واحد من الارق
انظر فارى الخياط المكسو بالدبابيس يبيعني قميصاً مقابل شريحة
من روحي أعلقها على النوافذ والشاشات ليملحها الصدأ والشتائم
انظر فارى الطرقات فلا تلاحقني وتؤول مهجتي ، انظر فارى المصابيح
تسلط أشعة X على دمي ،
انظر فارى المحطات تصطادني لاوهام السفر
انظر فارى الدواجن تستريح على أطر اللوحات في المتحف الوطني
انظر وانظر فاقطف البلاد زهرة عباد الشمس
أقضمها مثل رغيف أخير لعشاء أخير . .
انظر وانظر فارى المحبة مشردة في الساحات
تتسول اغنية وشاهدة .
ادير العدسة درجتين ويتشوش المشهد :
هل العالم مصاب بالشيزوفرونيا ؟
هل العدسات مصابة بالرمد ؟
أم أنا الرائية مصابة بالهذيان ؟
اواصل تحريك مفصل العدسة وادع الشظايا تعود الى مراقبتي :

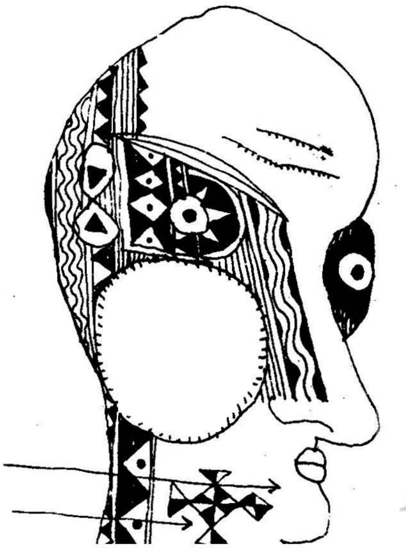
(القسم الثالث)

(١)

شظية الازرق البابلي تلاحق رائحتي
فاقودها الى ظمأ آسيوي
أضللها عن جزيرة مباهجي . .
اسدل الغمام على آثاري
انما المؤامرة تقتفي فراغي
أزجر الطير : ارفع القدرة الى منزلة الحب
ازجر البوم وأنبذ حكمتها .
ارفع الكنايات الى مرتبة الهوى
فراغي يلتحم بحداثة الزنبق
أزجر التابع
امحو المثال
الصلصال يخلق مثاله على مثال الحكمة المتفسخة
الفأس تعيد الصلصال الى التراب .

(٢)

اضبط البعد البؤري للعدسة فتكشفني في مخيلة الزجاج
لتراني الشظية المستديرة الصفراء .
وابو نؤاس يردد امامي :
(لتلك ابكي ولا ابكي لمنزلةٍ . . .)
الحيف يلحقنا ، .
ادير العدسة :
احتج صارخة ، احتج عاشقة ، احتج حالمة ،
احتج آية لهب ، احتج لاحتجابي
احتج لانحباس الوعول ، لانغلاق الدوائر
لانكسار الاجنحة لاقتلاع القوادم
تراني الشظية الصفراء ثانية :
اطلق ايائلي ووعولي في الازمنة ، أيائل الانوثة المبجلة
تكونني وتشق مسالكها في براري الحروب وفضاءات المنع
الحيف يلحق بالبراءة السادرة ، الحيف يلحق بي
وابو نؤاس ينشج على كتفي : (لتلك ابكي ولا ابكي لمنزلةٍ . .)
الحيف يلحقنا
ادير العدسة يتلاشى الصوت ، تغيب الايائل والوعول واليقين
تفلت الانوثة من المشهد لتتماهى مع المشهد التالي :



(٣)

الشظية الارجوانية تراقبني تلاحقني ، تتلصص الشظايا الصغيرات
على سري :
ابدو في احتراقات الغسق محكومة بامكانات الزوال
محكومة بفداحة غيابي ، كل سرمدياتي تنفرط
على ضحكة . فتفيق مقابر السلالة على انخطافي
يتثلمُ بالطوفان سد بلقيس
انزياح الماء يقصيني
انا البارعة في عبوري الخارق الى الهناك
انا المكبلة كذبائح الانبياء
انا من اكتملت والقت بالبراقع فوق جمر السكوت
تراقبني الشظايا الزجاج :
انا الكائن الذي يتريث في عزلة البرزخ
ويتربص باحتمالات القنص
انا الكائن الذي لم يكن عابراً
لم يكن سادراً
انا الكائن الذي
انا الكائن
انا
ادير القرص المسنن لاحرك العدسة لتتحرك الشظايا لاجعلها تراقبني من سماء عاشرة
على بؤرة الضوء .

(٤)

تراقبني الشظية العشبية فاباغتها من وراء قامة النصوص :
انا ايضاً : الكائن الذي لم يكن سادراً
في نشوة النص نشوة القص .
انا الكائن المشمس في ظلامهم .
لحظة أقمت الحريق في خرسي ، لحظة أينع الجنون في خطواتي
لحظة بارحت الوقت الهلام
الى يأس السرابات
نفيت انجراحي الى التغاضي فانتزعني دخان الزحام
الطرقات فحيح أفعى الشرفات قشور مواعيد
تراني الشظية في غير اسمي تراني الشظية في غير ضوئي
وانا ابارح الخرس الوباء .
ابادل كناية الرؤية عبر الظلام ـ ادخل اللون وانظر عبر
كسفات الزجاج .

المرأى (٧)

ارى : اراني .
يخضبني الوصول بالاسئلة ، ادوس سذاجات اليقين
أثمرُ اسئلة اخرى . .
ارى العراء يفسخ جثة الأمل . .
والصرخة تتمدد على قطرة دم
قطرة الدم اخطبوط يمتص العالم معلناً قدوم السلالات الأخيرة
سلالات الانياب والنيوترون سلالات الكواتم
والمذيبات البريئة وحقن الايدز والسموم المتريئة .
ارى حامض DNA يركض في المتاهة منفلتاً من نظامه الجيني
لينبثق وراءه جيش من المسوخ
هو الدود الذي إنهمر من حواس (انكيدو) على اليقين الملكي
هو الدود الذي اختلج على جسد أيوب عابراً معه الخرافة
جيش المسوخ الممتد من اول الكهوف حتى تلسكوب (هابل)
أدير العدسة فتفلت مني المرائي ؛ اصطاد واحداً

المرأى (٨)

تلتحم الشظايا الزرق بالشظايا الصفر
ازدحم غبطة بين الشظيتين
ارى الجسد يتساقط على الكارثة
اكتشف الجنون على رؤوس الاصابع
في الاقوال المأثورة المحمصة كالفستق
في حطب المجاعة أكتشف الجنون برعماً
أكتشف الجنون برعماً في حطب المجاعة
اكتشفه في فوضى محباتي
في اللغم الضاحك ينكتب على استبداد قلبي
حينها أغص بآيات جنوني وادير العدسات الى وجهة تالية
اكتشف الجنون في شجر الموز
يحتفي بفؤوسي
اكتشفه في ازدهار السقوط

المرأى (٩)

الشظايا مجتمعة تؤمن لي ان احتشد بالورد وأصغي الى بذرة المعجزة
اراني موغلة في تراب الاقبية ،
أمرّ مثل آهةٍ بين قضبان الحزن . .
ثم اراني موغلة في الفضاء في النجاة في البحر
ارى نضارة الاقحوان تذرف لقاحها في مواسمي
ارى خصوبة المدّ تنسفح على ذبولي
ارى السنابل تفيض من البحر اليّ ،
ارى السعف يتقوس تاجاً وموسيقات
ارى الريش يتضاحك في نعاسي
وعندما يشرع الحلم بعناقي
تنسلُ النذر من تحت الباب الى سلامي المرتجف
ينسل التراب الى صحوي
اسرع فادير العدسات الى : مرأى أخير

المرأى (١٠)

شظية زرقاء تقاطع شظية برتقالية :
أرى :
نبتة الطرفاء تنوح بين فخاخ الالغام
الوقت يولد في مقلتين نجتا من المحرقة
حذاء عسكري يطأ كوناً مكثفاً في جسد معاند .
الشاحنات تموّه المالح بدروع السلاحف الثكلى
الملح يركض الى الجماجم الضاحكة
مثلما يركض النعاس الى رؤوس العائدين في موكب النجاة
ينقضُ الجمال على قطرة ندى
يفتتح معجزته على وجه ، على يدين على ذاكرة نجت
ونبتة الطرفاء تثمر صلصال روحي
وتدرب الجمال على احتساء دمي
تدرب الثعالب على اقتفاء الشلو المقطوع من جسد هارب
تمزج الطرفاء معجزاتها بالرمل والصلصال والدم والاعصاب
ثم تلقي بخلائقها مثل الآلهة الام (ننتو)
في مدى الموكب الطويل
موكب العائدين من السبات
اراهم والنسيان ينفخ اكمام قمصانهم الخاوية
اراهم والذاكرة تلوب على العكازات
اراهم وانا ارتب حروف السلالة
وانشىء سديماً من انين السدر
وسديماً من ارتعاش الماء
وسديماً من دموع الاثل والنخل
أرتب السدم على جبيني
فاراني مجرة للسلام

عَرْضَ سائري للريح

موسى كريدي

الشعر أثقل كاهلي
بجناحه
ورقى اليَّ مفضضاً فصلاً
من الحلم القصي
أمُلُّهُ ، وأحيل فضتهُ
الى ورقٍ من النشّافِ
تلفظهُ الشطوط الى
القرارة

● ● ●

الشعرُ بين نوافذي
أفقٌ من الجنِّ العصيِّ
وراحلُ يمضي لمملكةٍ تغرّبَ
في مضاربها الحمام الورقُ ، والعرّافُ
والغسقُ المريشُ بالضباب
تضيؤهُ في آخر الرؤيا
حجاره

● ● ●

الشعرُ مِقْصلةُ تجوعُ ومَغْرَبُ
كسر الجياعُ شماعَهُ
ونما ، بقلبي ، كاسراً سكنايَ
في بلدٍ ، ترمل في الصباح
وفي العشية نامَ كالخبر العتيقِ
ونام ، خلفي ، بعده ، شجرٌ
تالفَ من رمادي
فاستوى جسدي جواره

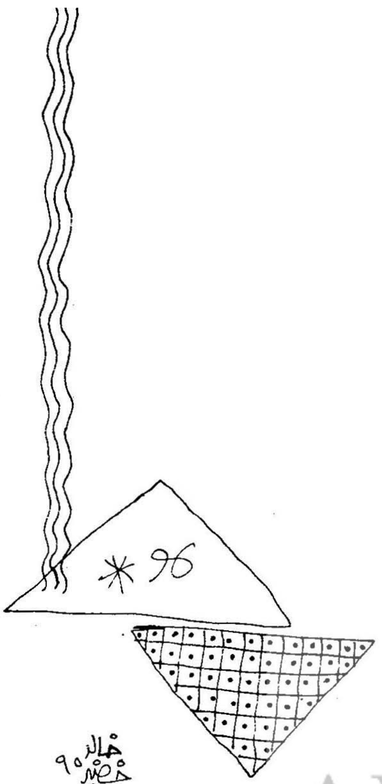
● ● ●

الشعرُ عرْض سائري للريح
أدخل في قيامتهِ تعاويذي
واسلمَ للردى ، روحي ، وجذرَ
في نطاق العمر أسئلتي ودار
بشارعي واجاز في حدقي
عباره

● ● ●



أنى نايت فانني أعمى أضلّ عن الطريق
فعاد بي ، برقٌ ، أرنٌ ، وسائرٌ قد
راح يلقط من محاجره التبصّرَ ، يرتدي في
الرمل صهوته ، ويُعيد بروقه . يمشي
فيضربه النعاس ويُفيق ، يلمحُ في عروق الشعر ناره



الشعر يا للهول . مفتتحُ السبيل الى
الجحيم ، ممزّه بَذءُ النزوح ، وظلّةُ
رَهطٍ من الموتى اقام على شراييني
يَبُثُ مدائحي ، وينوء مثلي في
رَذاذ الصوت ، يمطرني على مهل شآبيب التوهمِ
أهتدي ، للقاعِ أزرعُ في مجاهلهِ
شرارة

● ● ●

الشعر أين في مرايا الروح فانوسي
واشعل في دمي الياقوت ، حزُك في
غروبي أنجماً بيضاً بياضَ النصل في
كفني ، وأوصد ، دوني ، المرقابَ
حشْدَ للهزيمةِ ، مشعلي النيران والحمّى
ورقّنَ صفحةً للبوح ، والشجر المهاجر
شرق كل الحالمين على امتداد الارض
تولد في ، مجزتهم ، محارة

● ● ●

في الشعر أبدأ رحلتي ،
للبحر اكتم نباةً . .
في الصدر أحرث في ازرقاق الموجِ
اشتاتي اغالط وقفتي ، في الماءِ
أعلنُ أنَّ لي في الشوط
ميناثي ، واشرطتي ، وديواناً يؤرقُهُ
الجنونُ فنلتقي ، هذا أنا اخفي
الجنون وسائري
أخفي عن الموتى انتظاره

● ● ●

في كلُ عام من عصور غوايتي
ياتي اليَّ الشعر
يفتتحُ السهولَ
وَيبثّني في ناظريَّ السحرَ
والعشق المروعَ
يرتدي سهلي
ويمنحني التوغل في المسافات
يُضيء قوافلي بنُضارهِ

ودفاتري بشموعهِ
واناملي بالوهمِ
يتسع المداد بجبهتي
ودمي يوزّع في مساربهِ
نثاره

● ● ●

ها نحن . نختتم السجالَ
وزادنا عرقٌ وازمانٌ مكدّسةٌ
وملحٌ ذائب ، وجذاذة ، ذكرى ،
واسئلة وصوت كالهوى العذريِّ
نسمعهُ ، يدمدم ، وَخدَهُ
في النار
يقترحُ الضجيج وسجنَهُ
ويديمُ رحلته الى المجهولِ
يحفرُ في قواربها بحاره

● ● ●

رسالة مفتوحة
الى : رسول حمزاتوف

محمد جميل شلش

رسول حمزاتوف ،
ياشاعرَ داغستانْ ،
ياشاعرَ المناضلِ ، الانسانْ ،
والكادحِ ، الانسان ، في عالمنا المضامْ ،
تحيةُ احترامْ ،
عابقةٌ ، بالحبِّ ، والأشواقِ ، والأحلامْ ،
أبعثُها إليكَ ، من مدينةِ السلامْ .

* * *

وبعدُ ... ياعاشقَ داغستانْ ،
كيفَ هيَ الأحوالُ ، في بلادِكُمْ ؟
كيفَ هوَ الزَّمانْ ؟
كيفَ هوَ الشعرُ ،الذي غنَّيْتَهُ ...
للحبِّ ، والأحبابْ ؟
كيفَ هُمُ الرِّفاقُ ، والكُتّابْ ؟ ...
يارسولَ حمزاتوفْ ؟
وكيفَ أصْبَحْتُمْ ، بفضلِ الثائرِ ،العاثرِ كَرْباشوفْ ؟

* * *

رسول حمزاتوف ،
يابلبلَ داغستانْ ،
وإنْ تَسَلْني : كيفَ أنتمْ ، أيُّها الرِّفاقْ ؟
كيفَ هوَ ، المُحِبُّ ، والمناضِلُ ، العِراقْ ؟
كيفَ همُ ، الثوّارُ ، والعُشّاقْ ؟ـ
كيفَ هو الشّاعرُ ، والكاتِبُ ،في بغداد ؟
كيفَ هيَ الحلوةُ ـ شهرزادْ ؟
ـ أجبْكَ ، ياعاشِقَ داغستانْ :
نحنُ هُنا ، في زمنِ اللّاحُبْ ، والحصارْ ،
بِثَمَنِ الكِتابْ ،
لنا خيارٌ واحد
أن نشتري الرَّغيف ...
او أنْ نأكُلُ التُّرابْ !!

* * *

رسول حمزاتوف ،
يامُغَنّيَ العُشّاقِ ، والثُّوارْ ،
نحنُ هنا ،منْ قَبْلِ خَمسٍ ، لمْ نَزَلْ ، نَصُومْ ،
في غيرِ شَهْرِ الصَّوْمْ ،
نحنُ هنا ، نَجُوعُ ، كُلَّ يومْ ،
نموتُ ، في الليلِ ، وفي النهارْ ،
فِدى عُيونِ المارقينَ ...
وعُيونِ السَيِّدِ الدولارْ ،
لكنّنا ، نموتُ كالأشجار .. شامخينَ ، واقِفينْ ،
وسوفَ نبقى شامخينَ دائماً ....
وسوفَ نبقى ، دائماً ، أحْرارْ .

* * *

لكنّنا ، أيضاً ، برغْمِ صَبْرِنا الجميلِ ...
في زمانِنا ، الطّائِرِ لِلأقمارْ ،
وَعَصْرِنا ، المنْسَحِقِ ، المنهارْ ،
نُحِسَّ ، يارسول حمزاتوفْ ،
بوَطْأةِ الحِصارْ ،
نُحِسَّ ، بالمحْنَةِ ، والعَذابْ ،
في عالمٍ ، مُضطربٍ ، يحكمهُ ، قانونُ عصرِ الغابْ ،

* * *

رسول حمزا توف ،
ما أعْظَمَ العَذاب ،
في عالم ، يَلْبَسُ فيهِ العُصْبَةُ ، التُّجارْ ،

اقنعةَ الأحرارْ ،
ما أصْعَبَ الْخيارْ :
أَنْ يشتري الأنسانُ ، في بلادِنا ، الرَّغيفَ ...
أو أَنْ يشتري الكِتابْ ،
ما أعْظَمَ الحيْرَةَ ... والعذابْ ،
ما أعْمَقَ الأهاتْ ،
فلْيَهْنأَ اللُّصُوصُ ، والأشرارْ ،
وسارقُو الثوراتْ .

* * *

رسول حمزاتوفْ ،
يا شاعِرَ داغستانْ ،
دَعْني هنا ، أقولُ ما أقولْ ،
في زَمَنِ الذُّهولْ ،
دَعني ،أغنّي للرَّبيع ، في جحيم الصَّيْفْ ،
ولا تَسَلْني ، يا رفيقي في الهوىَ :
إلى متى ... وَكَيْفْ ،
يموتُ ، منْ جُوعٍ ...
أخُوكَ ، الكادِحُ ،الانسانَ ، في بغدادْ .
ولاتَسَلْني ... كَيْفْ :
تَقْضي اللّيالي ، الحلوةُ ، السمراءُ ، شهرزادْ ،
ولاتَسَلْني : كيفْ
وَجْهُ الرَّغيفِ صارَ مثْلَ الطَّيْفْ ،
وَحدُّهُ ، صارَ ، كَحدِّ السَّيْفْ ،
في وطنِ المغامِرَ ، العاشِقِ ، سندبادْ .

* * *

رسول حمزاتوفْ ،
ولا تَسَلْ ... عَمَّنْ يُحبّونَ ، ويكرهونْ ،
لاتكْتَرثْ ... في لَيْلِ هذا الزَّمَنِ ، الملعونْ ،
لِمنْ ، بأحلام الملايينِ ، يُتاجرونْ ،
وَمَنْ يبيعونَ ، ويَقبِضُونَ ،
وَمَنْ يَجيئُونَ ... ويذهبونْ ،
فالعصرُ ، عَصْرُ الصّمتِ ، والمحنَةِ ، والسُّجُونْ ،
لكنّنا ... لنا كِلَينا ، يارفيقَ الحزف ،
ياشاعر داغستانْ ،
لنا كِلَيْنا ، دائماً ، أنْ نَرْقبَ الرَّبيعْ ،
أنْ نُعْلِنَ الْحُبَّ ، على الجميعْ ،
وأن نُغَنّي واثِقِينَ ... لِغَدِ الانسانْ .

* * *

رسول حمزاتوفْ ،
لَنا كلَيْنا ...



لجميع الرِّفْقَةِ الاحرارْ ،
أقولُ ، للعُشّاقِ ، والثّوارْ :
بكلماتِ النّارْ ،
وَضَرَباتِ الْعُزّلِ ، الْجياعْ ،
لابُدَّ أنْ نَهْزِمَ شَهْرَيارْ ،
وَنَهْدِمَ الحُصُونَ ، والقِلاعْ .

* * *

لابُدَّ أنْ يموتَ كَرْباشوف ،
في نفُوسنا ... وَيَنْتَهي ،
ويُولَدُ العاشِقُ ، حمزاتوفْ .

* * *

لابُدَّ أنْ نَخْتارْ ،
لابُدَّ أنْ يُشْرِقَ ، فجرُ الثَّورَةِ ، المِعْطارْ .

الجذور

خالد الخزرجي

(١)

... وأنا القبيلةُ لِيَ جذور سلالةٍ خضراءَ ،
لم تدنَس بلؤمٍ أو تَزدْ في وشائجها أصولُ
لِيَ من فحولتِها فصولُ
لِيَ مَخضُ سيرتها ومن أرجِ البطولةِ
من بكارة ضوئها مجدٌ أثيلٌ ..
وأنا القبيلةُ ، رايتي حمراءُ من نَزْف الخناجر والحشودْ
آثارُهُمْ خلفي وكل سنابك الخيل الهجينةِ والجنودْ
من كل جاحمةٍ ومن مطر الدماءِ على الحدودْ

× × ×

(٢)

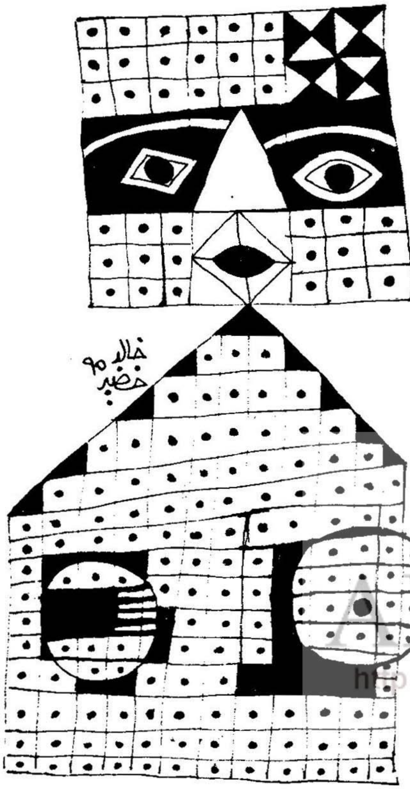
لشهيد هذي الارض ، هذي الامة البيضاءِ ،
تزحمها جماجمنا وتوغلُ في صحاريها ،
ستخرجُ من مخابئها متوّجَةً بفضّةِ فجرها
وأنا القبيلةُ بِسِفْرِها المكتوبُ
فوق خرائط الفتحِ المبينْ !
ما خلّفَ الاسلافُ من نثرٍ ومن شعرٍ ،
وما حبلتْ به الصحراءُ من فرسانها
وأنا القبيلةُ أحتسي من (دَلّةِ) الخير الشهامةَ
والندى ..
(وأردُ عن حوض القبيلةِ) جاحمَ الحرب الضروسِ
أمدّحين الباسِ قلبي واليَدَا ..
وأنا القبيلةُ .. صُلْبُها ، راياتُها
كالخيل تزحَمُ أرضَها
وتعيدُ ماضيها التليدَ ، وعِزُّها .. وشموخَها

× × ×

(٣)

وأنا القبيلةُ ، سيرةُ الاجداد ، نَسْلُ النور ، في أصلابها

قاتلتُ .. ثم قُتِلتُ ، صار دمي قميصاً للحسين
بالنار كنتُ مضرّجاً ، متسربلاً بثياب حرب
لم تبارحْني طوالَ العمر تحفرُ في جبيني وشمَها
وأنا القبيلةُ سيفُها في كل راجيةٍ
أردُّ صغارَها .. وكبارَها !.
غنيتُها وطناً من الاقمار والشعراء يغسِلُهُ الندى
غنيتُ زنبقةَ البلاط تضوّعَتْ أرجاً وفاحَ الطيبُ من أكمامها
غنيتُها أحلى (مَقاماً) وامتطيتُ بُراقَها
أسرى بيَ النورُ البهيُّ بليلها
فتضَرّجَتْ ساحاتُها
وزكى بها فَزَعٌ وطابَ رضابُها
ناديتُ فاحتَشَدَ الخليجُ وهلهَلَتْ فرسانُها



× × ×

(٤)

تمضي القبائلُ خلف ضوءِ سروجها
ويضيءُ جرحٌ كالسَّنا وتدقُّ في الحرب الطبولْ
تتألق الساحاتُ ، تلتهبُ الدماءُ ويبزغُ الوطنُ الجميل
كنتُ انتظرتُ ضياءَ وجهِكِ منذ (بدرٍ)
كان صوتُكِ ومضَ زهويَ والصهيل
وتنشّقَتْ روحي أريجَ بطولة الشهداء
في الزمن القتيلْ ...
معناكِ في وَهَجِي وفي مَطَري امتدادٌ للطفولةِ
مولَعٌ بكِ فامنحيني إسْمَكِ العربيَّ هذا العنفوانْ
هلِ انتِ قاتلتي ؟ قُتِلْتُ بحبِكِ الطفليِّ ،
مَلَّ الجرحُ من طَعَناتِ أهليْ والجيادْ
ودمي يتوجني شهيداً في البراري والوهادْ
أمضي وتتبعني خناجرهُمْ وأرحلُ عن بلادٍ تقتفي
خطواتيَ التّعْبى ، أفضُّ غمامَةَ الزمن الهجينْ
في (الفتح) كلُّ قبائلي احتشَدَتْ أرومَتُها ،
وأخَيَتْ نَسْلَها
وتوضّأتْ بترابها
وتوهَّجَتْ بضيائها
للآن تغتسلُ الجزيرةُ من نَدَى طوفانها
هي امةٌ من نَسْلها غَبَشٌ تعطّرَ بالفتوحْ
وتألقت في الحرب لم تحنِثْ يميناً مرّةً
أوخانها فَرَسٌ جَموحْ !..
هي أمةٌ وَمَضَتْ كبرقٍ ضاءَ في صولاتها
في الزحفِ يشهدُ ليلُها
والنارُ يشهدُ جمرُها ولهيبُها

× × ×

(٥)

يا ايها الوطنُ المحاصَرُ ، إنَّ حزنَكَ ،
مَخضُ أوجاعي وموتي أيها الطفلُ الوحيدْ
ما زلتَ تنتظرُ المخاضَ ، متى مخاضُ الشمسِ
ينبىءُ عن زمانٍ فيكَ أو حُلُمٍ جديدْ
أشتاقُ تاخذني إليكْ
خذني إليكْ ..
وابزُغْ على جرحي قميص غمامَة
خذني لعالمك الوحيد

مقهى حسن عجمي

عبد الستار ناصر

شارع الرشيد ، ارض يابسة ، واسمنت ساخن ، برغم برودة أيام المغول ، لانساء قرب المساجد ، والازقة تبحث عن ذكريات نامت خلف اعوجاج « حسن باشا » الذي ما عاد من « جديد » لديه ، فسقط ، هكذا ، في احضان رباح نوري ، الذي تمكن وحده من الفرار أمام جيوش المغول واحتمى في تلك المقهى ، فأعطى لنفسه اسماً غير اسمه لئلايكتشف الحراس لثة أسنانه فيعطون رقمه الى الحاكم الفريد ..

من تلك الساعة ، صارت المقهى تحمل اسمه المزوّر العنيد : حسن عجمي .

*

كان حاضراً أيام تسلّل اليهود بعد ثلاثة آلاف سنة ، وتمكنوا من حرق « الكتاب المقدس » وهم يرمون بالذنب كله على جيوش المسلمين .. لعبة ، لكنهم ربحوا منها أفضل هجرة في تأريخ قولهم المأثور : « احفظ وصاياي ، لتحيا بشكل أجمل » .

ولم يكن أمام رباح نوري ، سوى أن يحافظ على حجم الخسارة ، خوفاً على رفاقه من موت فاجع أكيد ، اذا ما طالب اليهود ثانية بتعويض عن حرقهم وسرقة دياناتهم بحجة أن الذي يحرق « المقدسات » يمكنه أن يحرق الأبرياء ، أو كما قال عزرا وايزمن بالحرف الواحد :

— نحن اول من يعلم أن الحياة نكتة ، لكننا لن نضحك أبداً قبل ان نتخلّص من آخر مسلم ينام في بلاد الشام والرافدين .

ومنذ تلك الليلة ، تمكن رباح نوري من اكتشاف لعبة « الدومينو » عساه يتمكن بسببها من خداع المحتلين وسرقة الوقت منهم ، بينما ستعمل جيوش بلاده ، في الوقت نفسه ، على احتواء النكبات والتخلّص من افلاسها ، لحماية البقية من الجوع والتشرد والهروب .

هكذا ، في تشرين الثاني ، من عام الخوف المذهل ، اشترى رباح نوري تلك المقهى وأعطاها اسمه المبتكر الكاذب ، وصارت ، يوماً بعد يوم ، من أشهر مقاهينا ، بل دخل اليها كبار الضباط وأجمل قراء الكف والمجانين أيضاً ، لاسيما وقد استورد لها « السماورات » من أقاصي « خرم شهر » وزيّن جدرانها بمرايا عملاقة ، كان قد سرقها من بيت المهراجا « ناجيا برهومان » وصار الشاي الهندي من أكثر اغراءات « حسن عجمي » برغم انه باع استكان الشاي الواحد بخمسة فلوس ، ولم ينقطع عنه الزبائن منذ الفجر حتى منتصف الليل .

دخل المقهى عشرات الكهنة ، ومئات المطربين ، زارها ملك واحد وتسعة وزراء ، كانت في أول ايامها ترفع رسومات المشاهير على جدرانها المتينة ، فكنت ترى صورة الشاعر الحلبي الكبير « منذر السيد الحر » قرب الحكيم العارف الجليل « خالد المطلق » الذي جاء مشياً من ضفاف نهر « السافا » الى « أنقرة » ومنها الى بغداد ، قطع المسافة في نصف عام وهو ينتظر اللحظة الساحرة التي سيدخل فيها تلك المقهى التي صارت من عجائب الدنيا .... وبرغم ان الحكيم العارف لم يفهم السبب الذي يدفع بالرجال الى تحريك أصابع الدومينو لكنه أحبّ صراخهم الذي يشبه غنج الداعرات .

رباح نوري يتحرك بين الزبائن مثل حبة الفاصوليا ، نحيف جداً ، ليس من بنطلون في الدنيا يناسب حجمه ، لكنه تماماً كما الباشوات ، محترم جداً ، يخافه البلهاء والعباقرة ، يستعطفه الصغار والشيوخ ، خوفاً من بطشه اذا ما غضب من اي واحد منهم ، فما من أمل أبداً في العودة الى الشاي الهندي اللاذع اللذيذ .

والمقهى في الظهيرة ، تغفو على رشفة هنا وخسارة هناك ، انه الوقت الذي يدخل فيه حسن عجمي الى اسرار زبائنه ، فهو يريد أن يعرف كل شيء عن كل زبون دخل المقهى ، ليبقى هو الوحيد الذي لايعرفه أحد .. ومن أين لهم اكتشاف الجوع الذي دام ثلاث سنين أيام داود النبي ؟ بل من اين لهم دخول بيوت الخطيئة التي تجلس على بعد خمسمائة متر من المقهى ، أيام كان « الميدان » بحيرة اسماك وجزيرة أفخاذ ؟

وحده ، رباح نوري ، أو قُل حسن عجمي ، لافرق ، من دخل الأسرار جميعها ، فهو المؤذن الذي يسمعون صوته في الصلوات الخمس من الجامع القريب الذي يسكن قرب المقهى ، وهو نفسه الذي باع السجائر بالجملة والمفرد على غفلة من جهابذة الباعة في سوق السراي ، وأيضاً ، هو وليس غيره ، من خدع الكثير من رواد المقهى — أو خدعوه — فباع لهم اجمل ما يكتبه من « الشعر » بسعر التراب ، وصارت القصائد العصماء تحمل القابهم ، بينما يرحل اسمه الأول

في زحام الماضي ، ولم يبق منه سوى جلد فقير على عظام فقيرة .

*

الوحش خمسة رؤوس ، والملوك بسيف واحد ، بينما يهوذا لايحتاج الى شئ سوى « قُبلة » على الفم وتنتهي القصة بالنسبة له ، أما رياح نوري ، فقد مسح المقهى ومسحته ، بالقُبل المزوّرة ، تعلم منه « الحسين بن حسن » لعبة الدومينو ، وأنكر عليه من تعلم منه أنه بحق كان « استاذهم » الوحيد ، والمضحك في الأمر ، أن الأمر لم يعد مضحكاً ، بعد أن صار حتى المنصور بن عبد الناصر يضرب أصابع الدومينو ـ بحرقة ـ تماماً كما يفعل أقرانه من التجار وباعة الكتب الثمينة ، أجل ، حتى ذاك البخيل الجميل الذي يلقبونه ـ سرّاً ـ بعاشق السجائر .. فماذا بقي للعجمي (حسن) الذي سفح الحياة برمتها من أجل أن يخفي اسمه الحقيقي ، خوفاً من جيوش المغول ومن مؤامرات اليهود ؟ ! ضاعت الحكاية فعلًا على المؤرخين ، وصار اسم رياح نوري طيّ الغبار الفائض الذي ينحسر عند أعمدة « الرشيد » ولم يعد من السهل مطلقاً تخفيف العقوبة عليه ، اذا ما اكتشف رجال الشرطة أن صاحب هذه المقهى بدون أي ثبوتات قانونية ، بل ، ودون هوية مختومة من الأحوال المدنية ، فكيف اذا ما رحل الأصدقاء وتبرأ منه الشاعر « كمال العبدلي » أوكفّ العلامة الروسي « مالكوف المتلبي » من شرب الشاي الهندي ؟ بل ماذا سيفعل في بقية الوقت السفاح الذي سيمر بدون زبائنه من المشاهير والوزراء والمغنّين والشعراء وقراء الكف ، وحتى القوادين ، أولئك الذين يعطونه خفية ـ برشوة لاتزيد على درهمين ـ آخر أسرار لعبة الدومينو ، وكيف يمكنه قتل السيد « الدويارة » دون أن ترمش أهدابه ودون أن يبتسم ساعة قتله ، لئلا يكتشف الأعداء بقية اللعبة ؟

*

ساعة اختفى الحسن العجمي عن المقهى ، ولم تعد تحمل غير اسمه ، هي بحق ساعة الأحزان الكُبرى ، انها الساعة التي دخل فيها المبعوث السامي لنظام الحاكم الفريد « خليلوف الأسد » وقال عند باب المقهى بصوت مبحوح ورهيب ، وهو يشير الى الزبائن بأصابع عرجاء :

ـ أيها الناس ، من جاء المقهى لشرب الشاي الهندي وتدخين الأركيلة يمكنه البقاء وأهلًا به كل يوم وسهلًا ، أما الذي يريد خراب البيوت بهذا الشئ الذي تسمّونه الدومينو فقد أمر الحاكم الفريد ، سيّدنا جميعاً ، الحكم عليه بالسجن أربع سنوات مع قراءة جميع قصائد الشاعر « الطّبال » حتى يخسر عقله ويقتل نفسه بيديه ، نحن لانحب « سياسة » الدومينو وسوف نمنعها بالقوة اذا اقتضى الأمر طبعاً .

عمّ الصمت تخوت المقهى وسجائرها ، بل عمّ الحناجر والشاديش كلها ، وتسلّل نصف الزبائن منها ، وهم يحمدون الله على أن الوقت ما زال يتسع للنجاة .. هرب السالب والمسلوب ، كما هرب الكاتب والكاتوب ، ولم يبق فيها غير رسومات المشاهير وهي تبتسم ـ بحماقة ـ على زمن لايشبه الزمان ، وعلى محض مقهى ليس بينها وبين بقية المقاهي من خلاف غير الأسماء ..

هرب العبد كما هرب السيد ، هرب الامير والحقير ، طابور صامت يمشي بخضوع موجع ، وهو يدفع ثمن الشاي الهندي دون أن يسألوا عن بقية الفلوس .. راح « همدي مهلف » وهو يهّف بالمهفة على صلعته الجميلة ، وخلفه تسلّل السيد « الاوردي » بعد أن كفّ عن قراءة الكف ، ولم يلتفت أي واحد منهما الى « أركيلته » التي ما زالت تلمع قرب جدران المقهى ، لم يبق إلّا الدخان .

لكنه ، وحده ، رياح نوري ، الذي وقف بوجه المبعوث السامي ، ونظر الى عينيه ، وقبل أن يمد أصابعه الى انذار الحاكم الفريد ـ المنقوش على جلد النمور ـ ليمزقه إرباً أمام الجماهير كان قد قال بصوت عميق ملتهب قوي لايناسب نحافة جسمه :

ـ اذهب الى سيدك الفريد ، وقُل له ما سأقول لك ، ان المقهى ، أعني هذه المقهى لاشأن لها بالربح ولا شأن لها بالخسارة ، انها محض مكان صغير نحاول أن نحيا فيه بعد أن خسرنا كل شئ : العائلة ، والحب ، والمدينة ، والكتابة ، والنهر ، والدنانير ، قل له ، بالله عليك ، أن المغول تركونا بخير ، واليهود كذلك ، واذا كان عليه أن يأتي بنفسه لبرانا ، فأهلًا به ألف مرة ، أنا أعطيك عهداً ، وأقسم عليه ، انه اذا فكر أن يلعب « الدومينو » معي ،أشهد أمامكم أن السيد « الدويارة » سيموت بين يديه قبل أن يرتد اليه طرفه ، قل له ايها المبعوث السامي ، أننا نحبه ، وزبائن « البرلمان » قبل مئات السنين أحبّوه أيضاً ، وبرغم ذلك ، أغلق المقهى أمام قلوبهم البريئة .. بالله عليك أخبره الليلة وقبل فوات الأوان : أن الدومينو محض كلام فارغ ، لكنه الكلام الوحيد الذي صار يناسب أيامنا القذرة ، فماذا يريد منا سيّدك العظيم ؟

*

في تلك الساعة ، ليس في اي وقت سوى تلك الساعة الغرائبية من الزمن ، أعني الزمن المسحوب من ياقته ، صار شارع الرشيد يتعطّر بأرض خضراء واسمنت بارد .. لاأحد يدري كم عدد النساء اللواتي خرجن من البيوت صوب المقهى ، وكيف ، ولماذا ، ومن كان أول من رفع السيد النحيف رياح نوري ، النحيف جداً ، على أكتاف بالمئات ، خرجت به من زاوية في المقهى ، وتحركت به عبر المساجد والبيوت وأكشاك الفقراء من باعة الكتب القديمة ، وهي تهتف بحب مخلوط بالطحين الأبيض الذي تساقط من سطوح المنازل :

"تبقى أجمل الارباح

"الدومينو ياارباح

ترى ، من أخبرهم أن رباح نوري هو نفسه الملقّب منذ زمان المغول بالسيد حسن عجمي ؟

ليس هذا هو المهم ، بل ما جرى بعد يوم واحد ، عندما دخل الحاكم الفريد من باب المقهى وهو يسأل عن صاحبها ؟.. وما أن مدّ يده اليمنى ـ المزيّنة بالماس والخواتم ـ يصافحه بها ، حتى صار من اشهر زبائنها ، بل وأول من أصرّ على قتل السيد « الدويارة » عند رباح نوري .. ولعل اجمل ما استهوى الحاكم الفريد قبل مئات السنين ، انه طلب بنفسه وضع صورته على حائط المقهى بين مشاهيرها من الأدباء والشعراء والمغنّين والملائكة والرابحين الكبار .. والأجمل من ذلك كله ، أن رباح نوري ـ بشجاعة محزنة ـ لم يفعل ذلك أبداً ، لم يضع صورة السيد الفريد على حائط المقهى ، والسبب ، بسيط جداً ، انه لعب الدومينو على ذلك القرار ، وأمام الحاكم الفريد نفسه ، موازاة أن يخسر حياته اذا ما خسر ، أو يترك الصورة في المكان الذي أراده الحاكم الفريد اذا ما ربح الحاكم طبعاً .

*

لذلك كله ،

من العيب فعلًا ، أن يُقال اليوم ـ مهما تجرأ البعض ، ومهما كان حجم وقاحته وبلاهته ورعونته وشجاعته ـ أن رباح نوري ، مجرد لاعب مثل بقية اللاعبين ، قد يخسر مرة ، وقد يربح مرة .. الرهان على « الحياة » ليس محض لعبة ابداً . هذا ، والله ، عيب كبير ، ومن حق رباح نوري ، اذا ما كان الأمر كذلك ، أن يقتل السيد الدويارة ، وأن يضرب المائدة بحرقة ، وقد يبكي .... ربما سيبكي فعلًا ، من حقه أن يبكي زمان المغول ، هو النحيف ، العجيب ، الغريب ، الجوعان ، الذي انتصر على نفسه مرتين ، وبرغم انتصاره الجارح العنيد ، لم يخبر بذلك احداً .

١٧ أيلول ١٩٩٥

من هو العربي ؟

« العربي » ليس وجودا جامدا ولا هو ماهية ثابتة جاهزة . إنه هوية تتشكل وتصير . ولذلك فان يكون الانسان « عربياً » ، وليس فقط مغربيا أو مصريا أو عراقيا . . . الخ ، هو ان يكون « عروبياً » ، أي نزوعاً نحو تعزيز الوحدة الثقافية العربية القائمة بوحدة اقتصادية ونوع ما من الوحدة السياسية

هذا هو الجواب الذي يقدمه « العربي » الذي يعتز بهذا الوصف ويعي ابعاده . وهو نفسه الجواب الذي يقدمه التاريخ العربي الحديث والمعاصر . أما الاعتراضات التي قد يثيرها على هذا الجواب انتماءٌ آخر أو تاريخ مضاد ، حقيقي أو موهوم ، فهي لا تنال من هذا الجواب ، لان الاعتراض على شيءٍ ما دليل على وجوده ، دليل على أن وجوده وجود حي ، فالناس لا يعترضون على العدم ولا على الموتى .

إن الوجود العربي قائم وحي ، وقد برهنت الحرب التي شنّها الحلفاء أخيراً على العراق على حيوية النزعة العروبية وتغلغلها في نفوس الجماهير من المحيط إلى الخليج عندما هبت لمناصرة العراق ، وكانت في حالات كثيرة بالضد من سياسات حكوماتها . ولعل مما له دلالة خاصة في هذا الصدد ، الموقف العروبي الذي وقفه مثقفو المغرب الكبير الذين يمارسون الثقافة باللغة الفرنسية ، والكثيرون منهم حُرموا في صباهم من أي تعليم عربي : لقد وقف هؤلاء إلى جانب العراق ، وأكثر من هذا أنهم عبّروا بمرارة عن شعورهم بالخيبة والإحباط إزاء موقف الأوربيين من العدوان على العراق .

لنجمل هذه التساؤلات والاعتراضات المضادة في القول : أن يكون الانسان عربياً هو أن يشعر بانه عربي فعلًا عندما يتعرض شعب أو فرد عربي لعدوان أجنبي . وهذا الشعور الذي يهيمن في أوقات الازمات لا يتناقض مع النزوع نحو الوحدة العربية الذي حددنا به هوية « العربي » في الفقرات السابقة . بل إن هذا النزوع ليس شيئاً آخر سوى التعبير الإيجابي عن ذلك الشعور خارج أوقات الأزمات . وهل الهوية شيء آخر غير رد الفعل ضد « الآخر » ونزوع حالم لتأكيد « الانا » بصورة أقوى وأرحب .

□ الدكتور محمد عابد الجابري

من كتابه « مسألة الهوية » الصادر حديثاً في بيروت

الزهرة والميلاد

صلاح الانصاري

كما توقعت ، استيقظت مبكراً رغم النوم المتقلب المزاج ، الارض لم تستقبل شعاع الشمس بعد . الشتلات الصغيرة للباذنجان . اثناء الليل ، تمنيت ان ينبلج الفجر على عجل . نحيت الغطاء جانباً . استنشقت دخان لفافة التبغ بتلذذ .

- صباح الخير .

قالها ابني مودعاً إياي بعد انتها اجازته الدورية القصيرة . انيق ببدلته الخاكية ، سحبت اصابعي مزلاج الباب الداخلي ، لفحتني نسمة باردة ارتعش لها جسدي الذي بدأ بالضمور . تراجعت الى الخلف . التدرن الرئوي ، موت انطوان تشيكوف ، بقي حتى الصباح تأكل النسمات الباردة من رئتيه على ضفاف نهر الفولغا . يمشي الهوينا متوشح بالاسى إثر فشل عرض مسرحيته (الأخوات الثلاث) .اشعلت لفافة تبغ ثانية . بقيت سيجارتان من العلبة الثانية التي فتحتها مساء أمس . الاريكة افضل من كرسي المطبخ . ابنتي ترقد في المستشفى بجانب رضيعها في عصر يتقيح امراضاً دونها جفاف الامعاء . ما زالت في الدنيا رياح . الشتلات الصغيرة للباذنجان التي زرعتها عند غروب البارحة واقفة طروب متضاحكة . سرت نشوة في جسدي ، من يعمل مثقال ذرة خيراً يره . قطعت رغيف الخبز قطعاً صغيرة صغيرة ، ليس لدينا دجاج . نقيع بالحليب . لثة بلا أسنان . شخت قبل الاوان . بدأت أسرط فطوري . اول مرة اقيم عيد ميلاد . خمسون عاماً مضت : قبل ثلاثين عاماً ، لم افكر بالموت . الميلاد صنو الموت ، كما الحب نظير الكراهية .

- أصب لك الشاي ؟.

زوجتي ماتت من زمان . لم ارد على الخادمة . لم تضف كلمة لعباراتها .تذكرت تحقيقا صحفياً قرأته قبل مدة طويلة يقول : ان معدل متوسط عمر الانسان خمسون عاماً . كان هذا في صحيفة اوربية .فكرت حينئذ ، يكون المعدل ثلاثين في اسيا وافريقيا . كم ساعة يصحو فيها الانسان عبر عمره ؟ كم ساعة ينام ؟ . لو سألنا كم عدد الساعات التي يقضيها فيما يلي ؟: يمضغ ؟. يتغوط ؟. يضحك ؟. يأسى ؟. يحلم ؟. يمرض ؟. يقامر ؟. يقنع ؟. يقرأ ؟. يشاهد التلفاز ؟. يسمع المذياع ؟. يكذب ؟. يصدق ؟. يتقرب الى ربه ؟. يولي وجهه عنه ؟. يؤدي الجنس السوي ؟. يستنمي ؟. يمارس الرياضة ؟. يشرب فيها الكحول ؟. أيام الطفولة ؟. اسئلة بلا ترك ، لقد اهملت الكثير . كيف يتوزع هذا الحشد الهائل من (كم) على المساحة الحياتية للخمسين عاما ؟. ان ادق حاسب الكتروني يعجز عن الاجابة على اسئلة كهذه . احس اني بحاجة الى النوم . استلت اصابعي كتاباً لاعلى التعيين . كان عن الرواية الانجليزية . في ختام صفحة الفهرست ، (عام ١٩١٤ ومابعد) . انها فترة الحرب الكونية الاولى . كان ما يربط الكُتاب هو رد فعلهم المشترك ازاءها ، اختلاف حدة هذا الرد عند كل منهم .. ما هو الواقع ؟. وما هو الواقعي ؟.. لاشئ موصول ..وعي جديد .

أطفأت السيجارة . الح عليَّ ضجر حتى الموت . قالت لي قبل ان تترجل من سيارتي .

- انزل لدينا قرنفل رائع ، خذ منه الى بيتك .ادري ان لااحد في الدار . كنت اشتهيها حتى قبل ان تموت زوجتي . سألتها برباطة جأش .

- هل حديقتك ضمأى الورود ؟.

اجابتني بحيوية معربدة .

- ورود لاتحتاج الى دعاباتك .

- اذن تعرفين القصيدة ، ملعونة انتِ .

رنة ضحكتها أعلى ، تصاعدت النشوة في جسدي ونفذ التيار فيها . بدأت احدثها كما لو كنت في غيبوبة ، أبدلت ملابسها بقميص النوم الازرق ، قميص مفتوح الصدر ، مستور بروب ابيض يفضح كنوز الفتنة ، لم ادر في اي مكان غرقتُ ، تسمرت في زمردتي عينيها ،انزلت عيني وهي تنحني لفتح سدادة

قنينة البيرة لي ، عندما مددت يدي لأمسد كتفيها ، جفلت ، وقفت فزعة ، اتخذت أبعد مقعد عني مجلساً لها . دهشت انا ، لقد انزلتني من العلياء الى الارض . اجابت بشموخ فيه كبرياء كاذب .

- هكذا انا ؟.

قلت غاضباً وانا اعيد ازرار قميصي الى بيوتها .

- انت تملكين نصف الشجاعة .

ما الذي أحضر عشرين عاماً مضت ؟. في يوم ما حدثها عن حلم واتاه البارحة .

- عندما قلت لك اريد ان الثم القرنفلتين الوردتين ، قلت لي .

- فقط .

احببتك .

- فقط حتى هذه اللحظة .

اضفتي متعجلة

- وبعد ذلك ؟.

- ضحكتِ وأنا أمسد ظهرك ،اصابعي تتنقل بين كتفيك ، قبلات قصيرة متنقلة على مسامات جيدك ، تجوب على قسمات وجهك .

سألتني منتشية .

- وبعد ؟.

أجبتها بعد تردد خفف من خدري .

- انتقلت بعد ذلك الى نصفك الاسفل .

- ياه !!

ممطوطة الدهشة ، وامتطت ساقها الساق الاخرى . تعانق عمودا الرومان الرخاميان اللذان لم تسترهما التنورة القصيرة السوداء .عند تلك اللحظة اشتعلت انا ، ونفذت النار في رباب . هكذا بدأت لعبة الشبق .

لا ادري كيف غفوت ثانية .ارق الليلة الماضية كان مضنياً . الساعة العاشرة والنصف صباحاً ، صار الشيطان لي قواداً . جاءني بامرأة لاعرفها .دخنت ثلاث سيجائر متتالية في فراشي . اتخذت قدماي مكانهما في خفيهما . تملكني الحزن والدهشة ، شتلات الباذنجان ذبلت وريقاتها الاولى ، اصيبت سيقانها بالكساح ،مسجاة على الارض ، شملتها الشمس بسهام كرمها ، الشتلات الصغيرة لاتموت واقفة . لماذا يموت الذين لم يعرفوا الابتسامة بعد ؟.

تموت الشتلات قبل ان تعرف النمو والازهار . لماذا زارها الموت ؟. لماذا يكون القتل من شيمة الطبيعة شأنها الانسان ؟. الموت . حتى الموت الطبيعي قتل ترتكبه الملائكة . واريت الباب وانا احس بالخيبة والأسى . فتحت الخادمة الباب لتسمع الخطبة الاسبوعية لرجل الدين . المسجد القريب من بيتي . وانا والخادمة نعيش حياتين متباينتين في مكان وزمان واحد . كل له احساسه الخاص بالمجتمع . ترى كيف تفكر الخادمة ؟. طالما تحضر فكرة الموت فإن العالم غير راسخ . لماذا تركتني زوجتي وحيداً . لماذاماتت في داخلي ؟.انا امقتها لانها اختارت حياة اخرى . لم أسر في جنازتها . الخادمة اكثر وفاء ومحبة . اكره الخادمة لانها تشفق عليَّ ، كيف تتشكل الحياة في مدى يوم واحد ؟. في اليوم العادي ماذا يتلقى الفكر من انطباعات ؟. هذا ما سأحاول ان اكتبه في صياغة قصصية . الانطباعات سواء كانت تافهة .. طوبائية .. فوضى .. اخبار مذياع .. تفجر العقل الباطن .. اشياء كثيرة لارابط بينها تدور في خلدي عبر يوم واحد . لاشيء موصول . ماهو الواقع ؟. وما هو الواقعي ؟. هل من وصول الى يقين ؟. نبدأ بالمسألة الفقهية التي نعرضها عليكم هذا اليوم . بعد عرض موسع للمسألة التي لاعلاقة لها بأهم ازمة يعيشها البلد الان . شحة الغذاء وعجف الدواء والموت المجاني في الطرقات . استمر خطيب المسجد مطنباً في ايراد الاسانيد لفك رموز مسألته المعقدة التي اصابت العقول الكبيرة المفكرة بالحيرة والاضطراب الشديد . ضاقت نفسي بالمسألة . لعنت (موسيقى الغرف المظلمة) على حد تعبير فولكنر . كان يتحدث عن الريح الباطنية القوية ذات الصوت المكبوح واحكامها ، بصراخ يشق عنان السماء تارة ويهوي الى الارض فلا تكاد تسمعه تارة اخرى . عليَّ ان اسجل افكاري بدقة هذا اليوم ، لانه ككل يوم قادم ،قد تلد جزيئات تافهة منحرفة تستحق التدوين على مشجب المتبقي من عمري .بعد ساعة ونصف توصل خطيب المسجد الى حل المعضلة العويصة ، عندها توارت الى ذهني اسئلة كثيرة ،انها جزء من انطباعات اليوم الذي سأختتم فيه الآتي في حياتي .شهيتي للغذاء موصدة . اكتفيت ببعض لفائف تبغ مع قدحي شاي كبيرين . انصرفت الخادمة بأشارة مني .ساعات العصر رتيبة مليئة بالذباب .طويلة مملة ككل عصر . لم ارد على كل نداءات الهاتف رغم انه رن اكثر من المعتاد .

قال لي الطبيب

- الانفعالات في غير صالحك ، سارة كانت ام محزنة .. نحي القلق جانبا .. اياك وتوتر الاعصاب ، موتك فيها

اجبته جادا

- عليَّ اذن ان اعيش وحدي على الكرة الارضية .

ضحك الطبيب وقال .

- هذه فلسفة .

الموت مستمر .. الحياة تستمر .. الانسان يتناسل .. الحيوان يتناسل .. النبات يتناسل .. الالة تتناسل بشكل محسن .. الدمار يتناسل بتقنية تطرد بتطورها .. الاجرام السماوية تتناسل والموت مستمر . غيرت جلستي . برامج التلفاز تبعث على الغثيان كيف يستمتع بها بعض اناس ؟. بسطت اوراقي ، قرأت اخر السطور التي كتبتها ، سال مداد القلم ثانية : جميل هو المساء . حزينة ايتها الليلة الاتية بعد بضع ساعات . تمطى ايها الزمن . إبعد عني هذه الليلة

الرؤوية . لااريد غناء ولا موسيقى . لاابتغي قبلات ولاأنشد شداً على الايدي . وحيد هذه الليلة .. وحيد بحزني الذي يجذل الاحبة ، وحيد مع لفائف تبغي . كل شئ دخان .. بعد الخمسين وتبقى الهزيمة تطاردك . ينهشك الزمن الضاري تناسلت غمامات الهموم في شراييني ، بدأت تكبلني بالشلل . أسير في شوارع فارهة مهجورة ، ممشوق القامة تحت المطروبين ظلال قداح البرتقال . أحلم في عالم رحيب شذاه الشبوي والياسمين .

حـزين .. حزين .. دخـان يتصاعـد من رأسي .حبيبة اختطفوها مني ،زوجة رحلت عني . اولاد ضاعوا في متاهات الحياة . حتى رباب ماملكت الشجاعة . خيبة منذ بدء الوعي . لم اك سيزيفاً ، كنت صخرته . ركض متواصل في الصحراء . لهاث دائم .فجأة عيون ميدوزا .(*) صارت صخور . لقد مات سيزيف .

تراث رائع للانسانية بعد اكتشاف الكرة الارضية والنزول عليها .تصوروا أنهم وقفوا على فن واقعي لاعلاقة له بالواقع . محزن بلا صانع . انا على الاريكة متحجر ، دخان سيجارتي متجمد امام عيني المفتوحتين ودونهما الحياة . لم يعر الفاتحون الجدد الى كرتنا السماوية اهتماماً الى (ميدوزا) المائلة امامهم . لقد تحولوا الى حجارة ايضاً ، وانقطع الاتصال . الشموع مطفأة وكعكة الميلاد لم يلمسها حد السكين . امضيت يوما سعيداً .. سعيداً ، وانا في الظلام الدامس احتفل وحدي ب(زهرة صنو الموت) ، الفصل الاخير من الرواية التي اكتب فيها

قصة رجل لاتنتال عليه انطباعات .

١ / ١٠ / ١٦٩١

لم استجب لرنين الهاتف الإان الصوت واتاني مهلهلا .

- لقد بكي

سألت وأنا اعرف المقصود

- من ؟.

- حفيدك الذي في المستشفى

وبدون عاطفية سلفية اجبت والهاتف مازال يرن

- ما العجب في الامر. جاء من رحم امه يبكي

الهاتف يرن .. يرن .. ير .. يـ ..

١٣ / ٨ /٩٩٥

* في الاساطير اليونانية ان عيون ميدوزا تحول كل من تلتقي به عيناها الى حجر .

قصة قصيرة

ثرف الام

سعيد الكفراوي

(١)

واتكأتُ إلى شجرة المستكة أنتظر .

كان ابن عمي قد اعطاني ظهره ، وخطا ناحية قبو المقبرة الغربية تغوص قدماه في لحم الميتين الذي أصبح بمرور السنين سبخاً بنياً تذروه الريح .

على عتبة الدار ، تحت السراج المطفأ المعلق في العقد المتآكل تجلس عمتي « مريم » . عندما أحست بي وضعت كفها على جبهتها وتاملتني لحظة ثم قالت :

« ها أنت قد جئت » . ولما سالتها عن أخي خفقت عيناها الكليلتان وقالت بدون أن تنظر ناحيتي « كلهم هناك » ، وأشارت بيدها ناحية المغارب ، ثم أردفت « يبنون المقبرة » .

مرت لحظة صمت وأنا واقف أطل عليها . كومة من عظام ، اسمعها تقول لنفسها « الدوام لله ، والامر لصاحب الامر » . رأيتها تغيب عني ، تتامل تيار الماء الجاري في النهر الصغير أمام الدار .

أقفُ في الممر الذي يفصل بين المقابر . أتامل أبا الهول البارك فوق ظهورها ، وأشم رائحة الرماد . شواهد من رخام مطموسة اللمعة تحمل أسماء من رحلوا .

عمي الكهل يجلس القرفصاء بجانب المقبرة ، يشد ذيل ثوبه من بين فخذيه ، ويطل شعر صدره الاشيب من فتحة الجلباب . يكبس على رأسه طاقية من صوف الغنم ، وبصعوبة مسح عن جبهته التراب . تاملتُ جلد رقبته المكرمش وتفاحة آدم بارزة وسط خطوط من تجاعيد متقاطعة كالمصير .

عندما رآني حاول النهوض ، لكنني شددتُ على يديه أن يبقى . كان صامتاً كبيت مهجور ، ينظر ناحيتي وقد حفرت الدموع مسارين على وجهه وسط غبرة الرماد .

قال :

ـ حتى العظام تحمل ملامحها .

سقط رأسه على صدره ، وسمعتُ نشيجه يعلو في المكان .

كانت المقبرة قد أزيل سقفها القديم ، وسمعتهم يتصايحون مع هبدات الفؤوس ، ودك الكواريك « إرفع التراب من هنا » . « الحفر يمضي الى عمقه » .

« حاسب العظام . اركنها بجوار الجدار » .

خطوتُ صاعداً كوم التراب ، ونظرتُ في عمق المقبرة . كانت عميقة على نحو ما ، رطبة ، يشيع بها سكون الموت .

ضربات الفؤوس ، وجهد الرجال الذين يرفعون التراب ، والاحجار القديمة السوداء مكومة في الركن .

راودني شعور غامض عندما فكرتُ فيما قاله عمي . اختلج جسدي وضغطت اضراسي .

« عمي آخر من بقي من الكبار . يحمل على كاحله سنينه وينتظر في الرواق القديم دوره » .

خرج ابن عمي من الظل الممدود ، يحمل وجهه ألماً مضاعفاً ، بيده جوالاً من الخيش ، وكان قبل أن يغيب عني قد قال لي (جَمِّد قلبك وهيؤه للاحتمال) . وعندما نظرت للرجال الذين يحفرون ، رأيتهم يتوقفون ثم يرفعون ظهورهم وينظرون ناحيتي بنظرات غامضة بينما يمسحون جباههم بذيول جلابيبهم .

حل صمت مفاجيء سمعتُ فيه النبض الحي ، وأدركتُ انهم يقودونني بغير ألم إلى فجيعة ما . أنا أعرفهم . هم لا يفاجؤونك ، يسحبونك من يدك على دروب غير واضحة ، ويتركونك وقد طقطق منك شعر الرأس .

تعثرت في الاحجار وكدتُ أهوي وتبعت ابن عمي حتى إختفينا عن النظر .

على حصير مفروش فوق ظل التمرحنة ، قبض ابن عمي أسفل الجوال وقلبه أمامي . هوت على الحصير الجماجم الخربة ، تصطك ببعضها وتحدث صوتاً مكتوماً اخترق قلبي ، كانت موحشة وشائهة وقد اخترقها البلى والرميم .

شعرت للحظة كانني أقفُ على الشاطيء الآخر للأبدية . همستُ وأنا أتأمل كوم العظم الخارج من لحده القديم :

ـ أهلي .

قرفص ابن العم مثل ذئب ، وجلستُ أنا على الحصير أمامه . مد يده وحمل جمجمة واجهني بها . أخذتُ أتأمل فجوات العينين والفم والانف ، والجبهة الضيقة ، والثلاث أسنان الباقية من الفك العلوي ، وسرعان ما اكتست العظام باللحم والملامح ، وشعت بالنور الانساني الحي ، وبرقت العينان بالحنان القديم ، وتحركت الشفتان ببسمة طيبة منوّرة ، صحتُ :

ـ إنها أمي أمينة

ـ هي والله .

وخفتُ أن أمد يدي والمس رأسها وأنا أراها تحدق ناحيتي بفجوتي العينين الفارغتين .

ركنها ابن العم ورفع الرأس الاخرى فواجهني الفك السفلي كامل الاسنان بينما العلوي خالياً تماماً فصحت من غير وعي :

ـ ست هانم .

ـ هي . عندما فتحنا القبر ، وضربته الشمس رأينا أسنانها تضوي كحبات الماس .

وتعرفتُ على « الطاهرة » أختي ، وعمي « عبد المنعم » ، هؤلاء الذين قضوا في حياتي قبل أن يرحل أبي .

استندتُ إلى جذع الشجرة مقهوراً وسالته صارخاً :

ـ وأبي ؟

صمتَ لحظة ، ثم نظر في عيني ، وتشاغل باشعال سيجارته . حثثته صارخاً :

ـ أبي ؟ . أين أبي ؟

أجاب : لم نجد له أثراً

نهضتُ واقفاً وقد تكاثف رعبي فيما صعد من الاروقة الضيقة صوت المقريء : (وما يستوي الاحياء ولا الاموات إن الله يسمع من يشاء وما أنت بمسمع من في القبور) .

ووجدتني أعود إلى الدار طفلاً . ينتزعني ما فات مما أنا فيه من لحظة واحدة .

فناء . يسوره الحجر ، وحظيرة في حضنه من لبن أخضر ، وكافورة وتوتة ، وخلايا من النحل الاليف ، وأبي جالس بجرمه الهائل يفتل حبلاً من التيل وينظر ناحيتي ، وأنا أمسك بقرني الحيوان مرتدياً قميصه فيما تعنفني جدتي « استر نفسك » . صامت وهائل وكانه روح المكان :

ـ يا سلامه .

إبتسم

ـ قل يابه ياابن الكلب .

ـ خذني معك الليلة لاسوق البهيمة في الساقية .

ـ سآخذك .

وأشعر بدمه ينتفض عن دمي . يمتد من أول الميلاد حتى لحظة أند س في حضنه داخل عباءة بنية لها رائحته التي لا تنسى .

فرد بدنه قائماً ، وخطا ناحية النهر ، رأيته يتجرد من ملابسه ويخطو أول الليل إلى الماء ، ساتراً عورته بيده ، وسرعان ما يغيبه النهر فيما تتلاحق انفاسه حيث تاتيني وأنا أشاغب مع الحيوان .

وقت ميت ، والمقابر المتناثرة تنظر لخضرة الارض بحزن جليل .

مرت لحظات من الصمت نشطت فيها الريح ، وأذرت

التراب من دوامات خريفية . إمتلأ الجو برائحة العظام فصدعتني الرائحة الصاعدة من الكهوف فهربتُ ناحية السماء المفتوحة لآخر مداها ، ورأيت ركض السحب إلى فناء .

ـ أين أبي ؟

هتفت بها مصحوبة بألم غامض . كنت أنظر اليهم وقد توقفوا عن العمل ينظرون حيرتي ولا يجيبون . « إنت الإنسى الفرد الذي رأت عيناه ما رأت » . صفر صوت الريح كالجرس ، فركضت أتبعه مفارقاً من يحفرون ، بينما في آخر لمحة من نظر ، رأيت أخي يقطع بفاسه السحلية نصفين ، أحدهما انطمر في التراب بينما الآخر يرف ملتاثاً على نفسه ، وأنا أجرى بالشوط برأس يطن فيه صوت المقرىء الكفيف .

(٢)

الريح والشمس والمطر يهبون على المدينة فيسحبون منها السنين .

وأنا وقد غدوت كهلًا ما أزال أبحث عن أبي . وبرغم تلك السنين التي سحبتها مني الشمس والريح والمطر الا أنني لم أتكيف أبداً مع لوحات النيون ، واشارات المرور ، وزحمة الظهيرة ، وواجهات العرض ، والملصقات بخطوطها المختلفة ، وما رست عادة تغيّر الفصول ، وتأمل النهايات ، ومقاومة أشواق القلب تجاه أبي الذي لا أعرف إن كان حياً أو ميتاً .

بدأت بتدريب نفسي على الخروج من زمن لزمن ، أجتر ما جرى بضنى القلب ، وأنهض مطوفاً بالاماكن التي كان يألفها أبي .

قطعت الطريق المضفر بالكافور والتوت ، مخترقاً الحقول لاجد رفيق عمر أبي جالساً فوق حصير تضفره ألوان زرقاء وخضراء وحمراء ، وبجانبه طاقيته وبيده سبحة من العنبر تتابع حباتها في إرتطام رصين ، يطل رأسه الصغير من فتحة ثوبه ، فيما يشبه وجهه تينة جافة ، ويرمش بعينين كليلتين ناحيتي وقد غامت ذاكرته فيما يشبه شبورة الصباح .

عندما سألته عن أبي ، لم يجبني ، وغاب يتأمل ذلك الطريق الذاهب إلى بطن البلد :

ـ أبي يا عمي .

قال :

ـ من ذا الذي يريد أن يرحل قبل الأوان .

وراح مني حتى لم أعد قادراً على إحتواء ذاكرته . ورأيت وجهه شاحباً كالقرطم ، وتذكرت ما مضى عندما كانوا في مضيفة الدار ، شرق البيت حيث كانت تأتي رائحة المعسل والشاي ، وطعم العشاء ، ونسوة الدار جالسات على حافة الليل ينتظرن أمر الرجال ، وأنا الصغير أنصب الفخاخ على شاطىء النهر للقطا وعصافير أول الصباح .

عدتُ للسوق المزوع بالبشر ، وزحمة الحيوان ، وأصوات البيع والشراء . هناك كان يقف في وسطهم فارداً طوله . قلت (كان دائماً وسط الناس) . مسحتُ المكان بعيني فارتد حاسراً . كان يجسُ الضرع ، ويتامل هامة البهيم فاذا ما ختم بالفرادة والعافية ، سحب الشاري حلاله ومضى . وعدتُ اتكىء على السور ناظراً اليه وهو يفك مقود الجواد ثم يشدني من ثوبي ويثبتني على ظهره لاسعاً كفله بخيزرانته فيعدو الجواد على السكة التراب ، وأنا أصرخ بكل عزم الخائفين ، ياتيني صوته (تشبث أو تنكسر رقبتك) .

أخلاط من صور ، وذكريات قديمة يطفح بها قلبك ، وأنت تدور من مكان لمكان . تعود من نفس البداية ، وتنشغل بالمستحيل فيما يهرم منك البدن ، وينظر لك الخلق باعتبارك أحد البهاليل ، يحاصرك زمنك ، ولقفة النفس التي تاتي بالحنين والضنى .

أغلقتُ اليوم خلفي باب منزلي بالمدينة التي أقطنها . نزلتُ من المترو ودرجت على أرض الميدان . ينحدر الجنود المتورطون باحذيتهم الثقيلة من بوابة المحطة يتاملون البنت التي تقف في كشك بيع الزهور المندى بالماء .

كانت الشمس حادة صيفية عندما إنطويت على ظلي ، وعندما فارقني صار تحت قدمي فوطاته ومضيت ومضى معي . صدى لرنين ترام ، وشارع خفت منه الزحمة وتراجعت حركته ، وأنا أقف أرتب واجهات البيوت القوطية ، وتماثيل الجص التي تحمل شرافاتها في صبر السنين ، وأبراج مدورة ومسدسة يقف على علوها حمام غريب من مدينة غارقة في الزحمة والفناء ، مدينة لم تعد من لحم ودم .

كانت واجهة المحل الذي أقف أمامه من مرايا مصقولة لامعة .

وكانت الشمس تسقط على بدني فتعكسه المرايا بجلاء .

وكنت أخطو ناحية المرايا متاملًا ذلك الواقف فيها وكانني أشق الفيوم مثل طائر . الحاجبان ، والعينان والشفتان المزمومتان ، ولمعة العين الخاطفة كحد السكين ، والحزن المغلف الوجه كقناع قديم ، والرأس وقد اشتعل شيباً .

أخطو وقد ملأتني البهجة كلما تعرفت على ذلك الذي في المرآة . كانني أنسحب من تيار متدفق على أرض غير قلقة وصوت موسيقي يعلو من محل المرايا وأنا أتامل ذلك الذي أعرفه ، والذي أمضيت عمراً باحثاً عنه ، منذ تعرفت على الموت في مقبرتنا النائية .

كنت قد جمعت عزمي عندما صرخت في الشارع ، وقد نفذت الصرخة من الطين إلى الماء :

ـ أبي . . . أبي . . .

الخيط المقطوع

حسب الشيخ جعفر

ليست الاعالي هي التي تخيف بل هي الاعماق !

نيتشه

إهداء :

الى لينا
ذكرى (النورس) خريف ١٩٦٤

المنظر الأول

(لم تزل حمرة الغروب عالقةً بأذيال الغيوم . . يبدو الجسر آخذاً بالتقوس . . على جانبٍ من الشارع المؤدي الى الجسر تتلون الخمارة بأضوائها الحمر الفاقعة . . الأشجار على رصيف الشارع مورقة في أوج اخضرارها . . عند الرصيف الممتد إلى الجسر تجلس امرأة شابة ملتفةً بالسواد ، حاملةً بين يديها دميةً كبيرة كما تحمل الأم طفلها مترفقةً به . . هي شحاذة غريبة يلوح تكوينها الرائع في التفاف معطفها الأسود ، كما يبدو جمال وجهها الباهر من وراء برقعها الأسود الخفيف . . فهو يشفّ عنه في وضوح تقريباً . . وعيناها الكبيرتان تتوهجان كالشعلتين الزرقاوين . . يخرج الفنان من الخمارة متخذاً هيأة الفنانين المعهودة : بشعره الطويل الأسود واثوابه المتنافرة . . وهنا تأخذ معالم الشارع والأرصفة والجسر أشكالها شبه الشبحية بين عينيه المخمورتين . . حالما يقترب من الشحاذة يوقفه اشتعال عينيها وقسماتها الرائعة البادية من وراء البرقع الشفيف !)

الفنان : (متحيراً ، متردداً)
عذراءُ رفاييلو؟
عذراءُ دفنشي الضوئية ؟
ما جاءَ بها ؟
ما أقعدها ؟
متلفّعةً تتسوّلُ كالملكات !
هل أمنحُها فلساً وأمرُّ مرورَ السابلةِ العجلى ؟
(يخرج علبةً من جيبه ويشعل لفافةً)
هي مثلَما أحببتُها فيما رأيتُ من المتاحف
في مثلِ أخيلةِ الملائكةِ الضوئية
وبطفلِها بين اليدين
وبوجهِها الملكيّ في الشفق الغروبيّ الحزين !
(يدخّن متذكراً في غموض)
وعلى الكتِفين الخريف
لم يزل يتساقط عَبْرَ الممر الطويل . .
(متأملًا أضواءَ الخمارة)
سيمرّ عن قربٍ بها في هدأةِ الليلِ السكارى
ويحفنتين من الفلوس
سيُزيحُ عَنها العابثُ اللاهي الخمارا
وترنُّ طول الليل في الأيدي الكؤوس !
(لم يزل متردداً في اقترابه منها)
ما الذي جاء بعذراءِ دفنشي
تحت أضواء الجسور الصفر تستجدي الطريق ؟
ألها في الأرضِ بيت ؟
ألها ركنٌ فتأوي كالعصافيرِ اليه ؟
(ولم يزل متردداً)
فاذا ملأتُ لها يديها بالنقود
ودعوتُها مترفقاً
حَدِباً فقد تأتي لأرسُمَا هناك
في شُقتي ، وأردُّ عنها الطارئين !
(يقترب الفنان منها . . ينحني على يديها بقبضة من الدراهم متهامساً معها . . تزيح المرأة النقاب عن وجهها كاشفةً إياه طيلة تهامسه معها . . وهو يبدو بوجهه الطيب متحنناً ، خالي الملامح من أية نيةٍ سيئة . . تقف الشحاذة الغريبة حامِلةً طفلتها الدمية ، مطمئنةً اليه ، باسمةَ الوجه طيبةً ، خالية الوجه هي الأخرى من أية نية سيئة . . وها هما يخطوان معاً على الرصيف في اتجاه الجانب الآخر من الجسر . . تحت الأضواء المتباعدة . . متآلفين في سيرهما وكأنما هما التقيا بعد افتراق طويل !)

المنظر الثاني

في شقة الفنان . . في جانب المرسم يبدو مهد مرتفع تتعلق به لعب صغيرة مما يلهو به الاطفال . . وقد انطرحت الدمية فيه عَبْرَ غلالة خفيفة تحجب عنها الاضواء القوية . . تقترب المرأة الشابة من المهد وتحمل الدمية لتجلس على مقعد ووجهها إلى الفنان المنشغل عند حامل لوحته القائم في الجانب الآخر من المرسم قريباً من النافذة المسدلة الستائر، تحت الضوء المتدفق. الوقت ليل. المرأة الشابة دونما خمار بالطبع، وقد ارتدت ثوباً منزلياً سماوي اللون ينطرح على تكوينها الانثوي الرائع . . عيناها تتفقدان زرقةً أو سواداً . . وهي تبدو بوجهها الأمومي الفائق البداعة كعذراء فناني عصر النهضة . . الفنان واقف عابس الهيأة ، مكفهراً . . منشغلًا بلوحته وأصباغه . . تظهر اللوحة وكأنها تريد أن تجسد تقاطيع المرأة الشابة دون أن تفلح تماماً . . فالفنان غير راض عنها ويبدو عصبياً . . عاجزاً عن تصوير جمال المرأة الغريب مثلما هو راغب . . على الجدران وفي الزوايا تلوح الصور الاخرى وهي تمثّل الطبيعة باشجارها وتحولاتها الغامضة . . النافذة الخلفية العريضة منفتحة على الليل . . حيث تلوح الاشجار ، تحت اضواء الشارع ، عاريةً متجردة من اوراقها . . الفنان قلق كمن يبحث عن شيء كان بين يديه غير أنه لم يعد يراه . . المرأة الشابة تبدو طيلة المنظر تقريباً صابرةً حنوناً ، هادئةً باسمةَ الوجه . . عبر النافذة الخلفية المنفتحة . . في البعيد يتعالى خافتاً ، بين الفترات المتباعدة ، دويّ غامض . . هو قصف الرعود النائية المبهمة . .)

الفنان : (كمن يخاطب نفسه)
لا ادري ما بي ! لا ادري . .
وكأنّ يداً أخرى
تتملك مُنذ شهورٍ فرشاتي !
(يشعل لفافةً غير منتبه الى المرأة)
ما لي أخط ولا أرى فيما أخُطّ
من وجهها الا التقاطيعَ اللقيطة في الوجوه
مِمّا يمرُّ عليّ في العربات أو عَبْرَ الزجاج
مِمّا يمرُّ من الوجوه على المقاهي
عَبْرَ اعتكار الواجهات !
أو في ازدحام العابراتِ إلى المخازنِ كلَّ ساعة !

المرأة : (تتامل الفنان العصبي باسمةً حنوناً)
أنا كنت بين يديك ، تعصفُ بي يداك
كالريح تعصفُ بالشجر
أوكالنسيم على الغصون الخضر بلَّلها المطر
فلمَ احتواؤكَ طيفَ ظلي في الرسوم أو الخطوط
في ثوب مرضعةٍ سواي
في غير أرديتي وجلدي ؟

الفنان : (غير مكترث بها)
ولعل في الثوب السماوي السبب
أو في الجلوس لديّ كالتمثال طيعةً وديعة
لكنني ألبستُها ما شئتُ من حُللٍ بديعة
أو من غلائلها طِوالًا أو قصاز
في المخدع الليليِّ أو وَضحِ النهار !
متخيراً ألوانهنّ كما أريد
أو طالما أجلستُها فيما أشاءُ من الظلال
أو في الحدائق والعراء
وأنا اخطّ ولا أري فيما تخطُّ يدي الكدود
من وجهها الا الخطوطَ الباهتة
الا التقاطيعَ الرتيبة في وجوه الآخريات !

المرأة : (باسمةً ، متأملةً الصورَ المعلقة الاخرى ، مصغيةً إلى الدوي الغامض البعيد . .)
وكانما الارضُ الولود
لم تُعطِ الا هذه الاشجار خُضراً أو عرايا
وكانما الأفقُ المقفّى بالرعود
في غير هذا العالم الشجري يخبو أو يعود
وألبوم لم تجاز بصيحتها ولم تعطِ البرايا !

الفنان : (غير منتبه الى المرأة)
ولعلَّ السرَّ في استعطائها الايدي هناك
تحت ضوء الجسر تعلوها البراقع !
غير أني لم أعُدْ أدري ،
أكان الجسرُ في هذي المدينة ؟
أم قديماً كان في ارضٍ سواها !

المرأة : (تذهب وتضع الدمية في المهد . . تغطيها بحنوّ وتهدهدها . . هازةً المهد مترفقةً . . وتعود إلى جوار المقعد أو تتحرك في هدوء بين المقعد والمهد)
وكانما الدنيا خلت إلا من امرأةٍ وبعلٍ
ياوي إلى اوكارها
كالطير في الليل الثقيل ، وفي النهار
كالريح من ركنٍ الى ركنٍ يدور ولا يراها !
وكاننا حواءُ في المنفى وآدم !

الفنان : (قلقاً ، تائهاً في ارجاء الغرفة)
لم تعُدْ تعباً بي الفرشاة أو تصغي إليا
أو لعلي لم أعدْ املكُ شيئاً في يديا !
كلما امسكتها احسست في كفي الفتور !
ما استقام الخطُّ إلا واستداراً
فاذا أطبقتُ كفيَّ عن ظلٍ توارى !
لم أزل ادنو من الرسم وأنأى وأدور
لم أزل ابتكر اللونَ فيخبو ويذوب !
أيُّ عبءٍ أثقلَ اللمسة مني
وتمشى في الأصابع ؟

المرأة : (محدقةً في اللوحة وكانما قد أدركت السرَّ)
أنا وجهٌ واحدٌ في لوحتين
فاذا حدّقتَ في إحداهما التفَّ على الأخرى الضباب !
سيطولُ السيرُ بالضمآنِ بين الوجهتين
وتلمُّ الشمالُ الرملَ وتذرو في اليباب !

الفنان : (مصغياً الى العاصفة المقتربة عبر النافذة)
فيم الرياحُ تدقُّ بابي ؟

ويهزُّ مسقفي الرعدُ قصفاً وانهياراً ؟
هل حطّمَ الجنُّ القماقمَ وامتطوا
في الظلمة الخيل المغبره ؟
وتوقّدتْ في قحمة الليلَ الظهيره ؟
لو أنني فان كوخ كنتُ أقمتُ حاملَ لوحتي
في أيما حقلٍ تُزعزعُ دوحَه العالي الزوابع
وسفحتُ أصباغي العصيةَ للرياح وللمطر
ولمتُ في أحداقها الزرقِ الشظايا والشرر
وأزحتُ عن أكتافيَ الكسلى الكلال !
المرأة : (ممسكةً به بين يديها ، هازةً إياه بمحبة
فاطخ عن الجُدر الظلالَ التائهة
بيد وبالأخرى المواتَ من الفراش
والمومياءَ من الاقاحي الميتة
واستنزل البرقَ الجموحَ على القماش !
الفنان : (منكمشاً ، ضاغطاً براحتيهِ على مسمعيه)
كم أرهقَ أعصابي الرعدُ الليلة !
وكان الريحَ المخبوله
تتناهب مني أثوابي
فكأني القَشّةُ في السيل العَرِمِ !
المرأة : (مشتعلةَ العينين ، مفتوحةَ الذراعين للرياح)
هي ساعةٌ وتجئُ أُخرى
وتلوبُ في الطرقاتِ فئرانُ الحُفُر !
فالى الزعازعِ وإصطفاقِ الريح ثوباً أو شراعاً
ستطوّحُ النكباء عن كَتفيك بالورق الهشيم
للزاحفين الراعفين
وتضوّئ اللونَ المضاعا
فيما تُطيحُ الريحُ من شجر ونار !
هي ساعةٌ ويطوّقُ الارضَ الخمول
بيدين ترتخيان كالرغو ارتخاء !
ولقد تُفيقُ فلا ترى
كالخُلدِ الا ما يُهالُ من الثرى !
الفنان : (متهالكاً على المقعد)
فرشاتي الليلة ممسحةٌ
ويدي تتلكأ كالمرضى
في الممشى المنطفيء العاري !
فلنرجئْ تكملةَ اللوحه !
(يغمض عينيه تعباً واسترخاءً . منذ الآن تأخذ الأمطار بالانقطاع تدريجياً . . وتخف قوة الرياح حتى تهدأ تماماً قبيل أن ينتهي المنظر . الفنان نائم الآن على المقعد مائل الرأس ، فاذا قال شيئاً قاله وهو نائم تماماً . .
مع ابتعاد العاصفة تنطلق موسيقى هادئة طيبة كاغاني الامهات عند مهود اطفالهن ساعة نومهم . .)
المرأة : (تعود هادئة باسمةً متحننة)
لا أعرفُ من ساهدهدُ بين يدي
من طفليَّ التعبين !
لا تعرفُ من
ستناغي الظبيةُ من خِشفيها المرتعدين
في الظلمةِ خوفاً أو برداً
(الموسيقى ناعمة كالتنويمة . . والاضواء هادئة الآن ، والمرأة تنتقل بين المقعد والمهد)
ناما . . ناما
يا طفليَّ الحدّادين
يا طفليَّ الصيادين !
البومةُ نائمةٌ في البستان
والقردةُ تعلو الأغصان !
وغداً في المرعى الاخضر والغابة
تتواثبُ بيضُ الغزلان
وترنُّ الفأسُ الصخابة !
ناما . . ناما
الريحُ تلمُّ الانغاما
وتخبئُها في الصندوق !

(تتامل اللوحةَ والفنان النائمُ . . فجاة يعلو وجهها الفرح وهي تكاد تضحكُ ضحكاً كمن يتذكر شيئاً عجيباً مفرحاً . . متمايلةً في هدوء مع الموسيقى الناعمة)
في مثل هذي الليلةِ المبتلةِ الأردان
يمرحُ في البريةِ الجنيُّ والسَعدان
وتمتطي الساحرةُ المكنسةَ المجنّحة
وتعتلي التلالَ والغمائم المرنّحة
ويصنعُ الساحرُ ما لا يصنعُ الفنان !
الفنان : (نائماً ، مائلاً برأسه)
لا شيءَ مما تنسجين
وتطرزين وتغزلين
يُفضي إلى شيءٍ ويرتقُ خِرقةً متدلية
قد أفرغتْها من سنين
ورمتْ الى النهر الكعابَ الجذّةُ المتفلّية
المرأة : (ضاحكة الوجه)
بل قبل أن يتفتحَ الجوريُّ تحت يدِ الندى
وتُضيء خالتُكَ الرؤومُ الموقدا
سترى اكتمالَ اللوحةِ المستعصية !
الفنان : (نائماً ، مستغرقاً في نومه)
أسقطت الرياح
في سلتي التفاح
وامتلات جيوبي
بالكرز الأحمر والقداح !
العونَ يا عرائس الخيال !
المرأة : (مقتربةً من المهد باسمة لدميتها الراقدة تحت الاغطية)
آن الرحيلُ الى الجبالِ العالية
حيثُ الرياحُ تُطيحُ ليلًا بالصخور
حيث الوعولُ البيضُ تنتهبُ السفوحَ الخالية

ويردُ عن افراخه التنينُ أجنحةَ النسور !
آن الرحيلُ الى الجبال !
الفنان : (نائماً ، متوسلًا بيديه)
العونَ يا عرائسَ الخيال
أزحن عن أصابعي الكلال !
(الموسيقى الآن راقصة معبرة عن المعاناة في الخلق الفني وانطلاق الفكرة اخيراً مثلما ينفتح الربيع من أعماق الشتاء .. تدخل عرائس الخيال التسع راقصات رقصتهن البديعة .. رقصة الخلق الفني ، وهن يلحن في غلائلَ بيضٍ قصيرة خفيفة .. كأطياف الليل الهائمة .. المرأة طيلة الرقصة غير منتبهة إلى العرائس .. فهي منشغلة بدميتها ، تحملها بين يديها وتهدهدها أو ترضعها وتعيدها إلى المهد .. وها هي تهز المهد هزاً رقيقاً ، وكأنما هي تترنم بتنويمة ما .. فاذا انتهى الرقص وخرجت العرائس أخذت الموسيقى تعود ناعمة كالتنويمة في هدأ الليل ..)
المرأة : (مترنمةً باسمةً مصغيةً إلى الليل)
ناما .. ناما
يا طفليَّ الملّاحين !
يا طفليَّ السبّاحين !
الريحُ تَهزُّ الكمثرى
والحقلُ فسيح
والديكُ يصيح
القَشةُ تعترضُ المجرى
ناما .. ناما
الريحُ تخيطُ الاحلاما
وتخبئها في الصندوق !
(تقترب من الفنان النائم .. تلاطف شعره برفق خوف أن توقظه .. مترنمةً في هدوء)
كما يتفتحُ الريحانُ في البريةِ القفرا
وينمو العشبُ والغاباتُ والاَسَلُ
سينمو في القماش الشعرُ والشفتانِ والمقلُ
ويصحو الطفلُ في ايماءةِ الذكرى
وتلتئمُ الخطوطُ العُرجُ دون يدٍ وتكتملُ
(تتجه الى المهد وتحمل الدمية كما تحمل الأم طفلها النائم .. وتخطو باتجاه اللوحة الناقصة المثبتة إلى حاملها .. وقد ارتسمت على وجهها الخطورة والغموض .. تقف ملتصقةً بظهرها إلى اللوحة ووجهها إلى الجمهور .. وكأنما هي قد دخلت اللوحةَ وامتزجت بها امتزاجاً ، معطيةً إياها أخيراً وجهها الفائق الفتنة .. تنطفىء الاضواء تدريجياً وتعم الظلمة .. مع انطلاق موسيقى رقصة الخلق الفني .. بعد حين تشتعل الاضواء وقد أختفت المرأة .. واكتملت اللوحة آخذة ملامح المرأة والدمية آيةً فنيةً رائعة ! يفيق الفنان من نومه العميق متمطياً .. يتمشى متفكراً في مرسمه .. وهنا ينتبه إلى اختفاء المرأة والدمية .. ويلتفت إلى اللوحة .. عندئذ يقف منبهراً باكتمالها والوانها الفذة وملامح المرأة الرائعة المتجسدة .. مثلما كان يحلم من سنين !)
الفنان : (معجباً ، متحيراً غير أنه يقول)
أتممتها ، أتممتها
في الصحو أو في النوم
في أشهرٍ أو يوم !
(وبعد فترة تأمل وأعجاب)
أتممتُ « عذراء الجسور »
وغداً تقولُ الصحفُ عني ما تقول
وتجوبُ أنبائي المتاحف والقصور !
(يلتفت متذكراً اختفاء المرأة)
أين أختَفت بطفلها الشحاذة المليكة ؟
لعلها في جولةٍ أوخلف هذي السُتْر السميكة
(يجد الباب مقفلًا من الداخل بالمفتاح)
لم يزل البابُ كما اقفلتهُ ، وهذه الاركان فارغةٌ كهذه القشور !
يرفع العلب الخالية من اصباغها .. تاركاً إياها تتساقط من بين يديه .. عائداً إلى البحث عن المرأة خلف الستائر أو في الزوايا من المرسم دونما طائل .. غير أنه يعود فيتأمل اللوحة معجباً بها مزهواً .. عَبْرَ النافذة الخلفية العريضة يلوح المنظر الليلي واضحاً تماماً باشجاره العارية المتجردة ، وقد أزدادت أضواء الطريق توهجاً منذ حين .. يبدو المهد الخالي مهجوراً قائماً باللعب الطفولية المعلقة عليه منذ البداية .. وها هي اللعب تتحرك وتتقافز مشدودةً إلى المهد .. باعثةً أصواتاً معدنيةً عالية وكأنما هي تسخر من الفنان المعجب بنفسه أو تشاكسه .. فجاة يلتفت اليها الفنان نافذ الصبر ، منزعجاً متوعداً .)
اسكتي .. جاء ابنُ آوى
أو سأرمي بك تحت النخلتين !
أكلَ الديكَ وأقعى يتعاوى
والدمُ المسفوكُ يعلو المخلبين !
(مشرعاً أصابعه كالمخالب المعقوفة)

المنظر الثالث

(ممرٌ بين صفين طويلين من الأشجار المصفرة .. الخريف في أوج اصفراره الاخير .. الفنان يقبع منفرداً على احدى المصاطب ، وقد بدا الشيب على شعره الأسود الطويل هنا أو هناك .. أوراق الشجر الميتة تتساقط من حوله وعلى كتفيه .. عن بعدٍ تلوح المباني العالية غامضةً على الجانبين أو بعيداً حيث يتلاشى الممر الاصفر الطويل .. تُسمع بين حين وآخر ضجة المدينة خافتةً باصوات حافلاتها غير المرئية .. تدخل المرأة الشابة الملتفة بالسواد اللائق ببياضها او شحوبها تماماً .. هي لم تزل في عمرها الفتي السابق مثلما بدت به في المنظرين السابقين .. وتلوح كالممثلة الشهيرة أو السيدة البانخة الثراء المتواضعة في أناقتها المختارة اللائقة .. وها هي تتنزه ومظلة خفيفة مقفلة .. تحت السماء المدلهمة المنذرة بامطارها بين ساعة واخرى يتأملها الفنان متذكراً .. تتوقف عيناها المتوقدتان الكبيرتان على وجه الفنان طويلًا .. ثم تمضي في طريقها ، غير أنها تعود وتجلس على المصطبة الاخرى .. الريح تهب هبوباً هيناً فتحرك أعالي الأشجار تحريكاً متباطئاً .. الوقت بين العصر والمغيب ..)

الفنان : (مخاطباً نفسه)
بين الأشجار المصفرة
تتمشى كالظل الملكات !
والريحُ تئنُّ وئيداً في المنفى
المرأة : (مبتسمةً ابتسامتها الطيبة الوضيئة)
قد تُمطرُ بعد قليل
والليلُ طويل ..
من يؤوي الطفلَ المقرورا ؟
الفنان : (نافضاً الورق الميت عنه)
المرأة : (قابضةً على مظلتها بكلتا يديها)
أنا لم أُرزقْ بطفلٍ مرةً في أيّ يوم !
أنا لم تحمل يداي
مرةً غيرَ المِظلة
أتقي الشمسَ بها والمطرا
وأردُّ العابثَ اللاهي .. وأعطي الفقرا
ظلَّها الضافي اذا ما استنجدوا بي !
الفنان : (منتقلًا إلى جانبها)
فاذا سمحتِ .. لم التفافُكِ بالظلام ؟
المرأة : (غير ناظرة اليه ، نافضة عنها أوراق الشجر)
أنا مُذ خُلقتُ وهذهِ
أثوابيَ السودُ الوديعةُ كالسنونو
فاذا ارتديتُ اللازورديَّ البهيا
فلأنَّ فناناً صبيّا
يوماً أرادَ تنكُّري
في ثوب مرضعةٍ تخيَّلها سواه !
الفنان : (متطلعاً إلى السماء المتلبدة)
فعلًا أتتوعَّدُنا السُحبُ المتجهمة الثقلى !
الافضلُ أن تتخيّر مولاتي
مقهىً أو خمارة
ويُعاودَ قوسٌ أو تارَه !
المرأة : (لم تزل غير ناظرة اليه)
وأنا قلتُ : قد يُخرجُ السيدُ الطفلُ أوراقَهُ
ويخططُ لي صورةً
في الممر الخريفيّ تحت الشجر
قبل أن تتدحرجَ بالرعدِ مركبةٌ
ويصفقَ مرتجلًا بالصنوجِ المطر !
الفنان : (وقد ارتسم الأسى على وجهه)
قد كان يوماً آخذاً بيدي أبولو
فيما وراءَ الافق أو بين الذرى المترامية
يُلقي عليَّ رداءَهُ القُزحيَّ أجنحةً فَساح
فاطيرُ من ساحٍ لساح
وتدور بي أيديْ العرائس في المجالي الموحيه !
المرأة : (متاملةً يديه الخاملتين على ركبتيه)
أولم تعُدْ تتعشقُ الفِرشاةَ أو تصبو اليها ؟
وتسلّ خيطَ الفجر من أصباغِكَ المتكدرة ؟

(تصمت قليلًا وتقول ممازحةً)
وتُزيحُ خِرقةَ شيخةٍ شحاذةٍ
عن وجه عذراء الرؤى المتنكرة
فتلمُّ عن اكتافِها الالقَ المرايا
فيما وراءَ الافق أو بين الزوايا !
الفنان : (معاتباً ، هازاً رأسه)
وتُهدهدُ طفلتَها الدمية
وتهزُّ المهدَ وتُرضعُها !
المرأة : (ممعنةً في الممازحة)
دع عنكَ للريح التنمّرَ والظنون !
ما الذنبُ في أني أريتُ لك النموذجَ أن يكون
متكاملًا في مثل ما استوحى دفنشي من إطار ؟
فاذا انجلى عنا الغبار
وتكورتْ بالدفء والنبض الخطوط
ألقى على أكتافه الشيخُ الدثار !
الفنان : (مصالحاً ، متقرباً)
في المدينة خمارة
تحت مبنى البريد القديم
لم يعُدْ يتنكزُها أحدٌ
أو يُضوئُ اركانَها
غيرُ فانوسِها الشفقيّ المعلّقِ في مثل بُعدِ الفنار
وهي ، والنُدُلُ بحارةٌ شائخون
مركبٌ متعبٌ تتجاذبهُ في الضباب البحار
تتنفسُ في صمتها الذكرياتُ الطوال
وتحومُ الظلال ..
في المدينة خمارةٌ غائمة
دون أن تُمطر السحبُ أو تتهاوى الرياح
باراجيحها النائمة !
المرأة : (تُخرجُ من حقيبتها مرآةً وتتامل وجهها في شرود)
أدعُ من شئتَ : سيدةً أو فتاة
واصطحبها إلى القبو والجُذُرِ الخاوية
ولقد تتحركُ بين الكؤوس
في أصابعكَ القوةُ الذاوية
وتخططُ آيتكَ الثانية
تحت ضوء الفنار العبوس !
الفنان : (غير مبالٍ بتدللها)
لم تنَلْ منذ التقينا السنون !
بينما استوطنَ الشيبُ رأسي ومال
بقناتي التقوّسُ وانتهبتني الغضون
بمخالبها المائلاتِ الطوال !
المرأة : (باسمةً ، ممازحةً)
أوَلمْ تجدْ بين النماذج من تروم ؟

قد آن أن تطوي يدُ امرأةٍ رؤوم
ما التفَّ من نسجِ الملال على يديك

قد آن أن تلقى لديك

غيرَ التقائِكَ غيمةً ستمرُ عنك إلى سواك
غيرَ التقاطِكَ ما تجود به السِكاك !
الفنان : (مكملًا توقعاتها عن شؤونه الصغيرة)
وتدورُ في أفلاكِ حانتها الكؤوسُ ،
وتلتقي يدها يداي
بين اصطفاق البُنش والأيدي ،
وتسالني السماح
بلفافةِ التبغِ الأخيرةِ أو تبدّدُ لي أساي
فيما تُبدّد من دُخانٍ أو أسىً .. ومع الصباح
ستمرُ عجلى من يديَّ الى سواي !
المرأة : (مصغيةً إلى موسيقى حزينة تتصاعد من بعيد)
إنها ساعةُ موسيقى المآتم !
علّهمْ في الشارع الخلفيِّ أو عندَ المحطة
حيثُ تلتمُّ الحمائم
حيث تسخو بالمواعيد الصبايا
وتُضيء الانجمَ الياقوتَ أبراجٌ ثلاثة !
الفنان : (وقد أخذت أضواء الممر والمدينة تتلالا هنا أو هناك .. مصغياً إلى الموسيقى التي ترافق الحوار خافتة حيناً ، مقتربة حيناً آخر ..)
طوّقتْ أعناقَها الريحُ الكبيرة
بالثرياتِ حروزاً وتمائم
وانبرت في المرقص الخالي تدور
حيث يخطو العازفون الميتون !
وحِيالَ المطعم الخاوي القططْ
تتشهى في الوِجامِ السَلَمون
والمرايا يتجلّدنَ ويَشقُقْنَ الجيوب
المرأة : (مطبقةً كفيها فاركةً احداهما بالاخرى)
الليلُ يفرُكُ راحتيه
بيديَّ من بردٍ وتلوي نيلَها العاري الرياح
خوفاً إليَّ وتحتمي بيدي المظله !
(بعد فترة صمت تتساءل فجاة)
أولم تزل كالامس « عذراء الجسور »
تتلقفُ الصُحفُ الكبار
أنباءها ، ويُذاعُ عنها ما يُذاع ؟
الفنان : (عاضاً شفته أسىً وتالماً)
لم يبقَ غيرُ خطوطِها المتآكلة
وكانما إمتص الهواء
أصباغها منها وأبقى لي الأطار !
فلقد أفقتُ اليومَ من نومي كان يداً تقود
خطوي إلى الركنِ القديم فلم أجدْ تحت الستار
منها سوى ظلٍ تخافتَ وانطوى وخبا وذاب !
(ناظراً اليها متشككاً)
وكانما امتدَّتْ يدُ أخرى اليها
واستفرغتها فهي مقفرةٌ خَراب !
المرأة : (تبدو غير مكترثة)
الليلُ أودعَ منذُ حين
حُفَرَ الطريقِ بيوضَهُ السوداء فلنمشِ الهوينا
(يقفان ويخطوان ببطء بين جانبي الممر .. أو يقفان متاملين المشهدَ الليلي النابض باضوائه ويتحركان متحيرين ليجلسا من جديد على المصطبة)
الفنان : (مقترحاً دونما أمل كبير)
قد أحاولُ ثانيةً فيعود
وجهُك الملكيُّ إلى اللوحة الخاليه !
قد تهب الزوابعُ أو تترامى الرعود
وتطوّحُ بالخرقِ البالية !
المرأة : (باسمةً كالساخرة من آماله الواهية)
هَبني جلستُ إليك يوماً بعد يوم
وتخدرتْ قدماي من طولِ الجلوس
هَبني ارتديتُ اللازوردَ أو اكتفيت
بالاحمر الضافي المخادع والتقى ذهب ونار
ستفوصُ في الرمل الخطوطُ ويمحّي اللونُ المذاب !
ولقد تُفيقُ فلا ترى
مني سوى الخطو المموّهِ في الثرى !
الفنان : (متنكراً آملًا)
ولربما تجلو البروق
صدأً وتلتمعُ النقوش
وتُزاحُ للريح السفاسفُ والرتوش !
(تاخذ الموسيقى طابعاً آخر .. طابعاً عصرياً مغايراً .. لم تعد موحيةً بالظلال الخريفية الشعرية بل هي موسيقى المطاعم الليلية المكتظة بالحركة والطلبات .. غير أنها تتضح حزناً لا عمق فيه .. واضحاً وضوحَ الواجهات المشتعلة بالبضائع والارقام ..)
المرأة : (لم تزل باسمة متفكهة)
الاجدى أن تتعلّمَ في السوقِ المهنه
وتزوّقَ واجهةً وتزخرفَ إعلاناً أنفع
ولعلكَ في المانِكانِ البَراقة
تجدُ امرأة الجسر الاخرى !
(وتتساءل ضاحِكة العينين)
أتظل تجوبُ الارصفةَ الغبرا
وترودُ الاقبيةَ الثملة
وتدورُ ، تدور
كالمغزلِ في الطُرقِ السكرى !
(مع ارتفاع الموسيقى العصرية تدخل عرائس الخيال التسع بخطوة

رياضية منتظمة في أول الامر .. وقد أرتدين سراويل عصرية ضيقة واقمصة فاقعة مهملة .. ويرقصن رقصتهن الجديدة الموحية باجواء المطاعم الليلية النابضة بالحركة والاضواء المتسارعة المتغيرة .. لم يعدن أطيافاً شعرية هائمة .. بل فتيات كازينو أو مطعم ! المرأة والفنان غير مكترثين بالرقص الدائر عن قرب .. يُخرج الفنان من جيبه ورقةً مطوية وقلماً ، ويحاول تخطيط وجه المرأة .. وهي تخرجُ من الحقيبة كتاب جيبٍ تتصفحه متلهيةً به .. تهدأ الموسيقى شيئاً فشيئاً .. وتاخذ الفتيات بالتمايل مع الايقاع المتباطىء وكانهن يعرضن جمالهن الواضح دونما أسرار أو ظلال .. بديلًا أو نموذجاً فنياً آخر .. المرأة والفنان غير مكترثين أيضاً أو غير منتبهين إلى العرض النثري التالي :)

الفتاة الأولى : (متجهةً إلى الجمهور)
يتظاهر هذا الفنان المغرور
وكانني غير موجودة ..
أنا فعلًا فتاةُ إعلان .. فتاةُ واجهة !
غير أن لي عينين تُديران رأس ميكل أنجلو نفسه !
(تعود تتمايل مع الاخريات غير عابئة بشيء)

الفتاة الثانية : (متجهةً إلى المخرج باحثةً عنه)
أين هو المخرج ؟
يبدو أن المخرجَ مخمورٌ تماماً هذه الليلة !
فلم يحركْ شَفتيَّ الدافئتينِ الشاعريتين
الا باربعِ كلمات .. ودونما وزنٍ أو أيقاع !
(تعود تتمايل غير عابئةً بشيء)

الفتاة الثالثة : (متجهة الى الجمهور)
أنا لم أحضرْ إلى هنا الا مخدوعةً كغيري !
كان من الافضل لي لو أنني أطلتُ الجلوس
إلى مجلةٍ مصورةٍ في بيتي
كما تفعل تلك الممثلةُ الجامدةُ كالفزّاعةِ هناك !
(تعود تتمايل غير عابئة بشيء)

الفتاة الرابعة : (متجهةً الى الفتيات)
ولماذا نوجه اللوم إلى أحدٍ غير المؤلف ؟
كان من الممكن ان يجعلَ منا نماذجَ أخرى
فيطولَ المشهدُ ، وترتفعَ أسعارُ التذاكر !
ويسهرُ الخلقُ جرّاها ويختصمُ
(تعود تتمايل غير عابئة بشيء)

الفتاة الخامسة : (متجهةً الى المرأة)
تتصرفُ وكانما هي رائدةُ فضاء !
وكانما هي آتيةٌ من عصر النهضة !
تتقاسمُ وفنانها العاطل الحوار
وتلهو عابثةً بأوراق الخريف
وتمنحُ العالمَ ابتسامةً منفصلة !
(تعود تتمايل غير عابئة بشيء)

الفتاة السادسة : (متجهة الى الفتيات)
فرقةُ رقصٍ باكملها ! فرقةُ باليه كاملة !
وتكتفينَ بالدور الهامشي العابر ..
لو عرفت بافلوفا أنكن تنتسبن الى العشيرةِ نفسِها
لاشعلت النارَ في المسرحِ والارمتاج !
(تعود تتمايل غير عابئة بشيء)

الفتاة السابعة : (متجهةً إلى الفنان)
أنت إيا ذا القلم الراعف كمنقار الغراب !
يا جليس الشحّاذات .. في ظل البلديةِ المهجورة !
ألم تجدْ وجهاً آخر تصوره
غيرَ الصور المستنسخة المكرورة ؟
(تعود تتمايل غير عابئة بشيء)

الفتاة الثامنة : (متجهةً الى نفسها)
أطرحُ جانباً عروضَ السهراتِ الراقصة
وأطيرُ كالفراشة
باجنحةٍ من عجلاتِ سيارتي
لارقُصَ ها هنا دونَ باقاتِ زهور
أو دعواتٍ تتزاحمُ بين يدي ؟
(تعود تتمايل غير عابئة بشيء)

الفتاة التاسعة : (متجهةً الى المؤلف الغائب)
من شارعٍ إلى شارعٍ تلاحقُني كالمخبر السري محملقاً في وجهي أينما وقفت !
أيها المؤلف ! يا خرقةً مبللة !
فيمَ هذا كلهُ .. ما دمتَ أخرسَ كالجدار ؟
(تخرج غاضبةً .. وتتبعها الفتيات الواحدة بعد الاخرى)

المرأة : (قبل خروج الفتاة التاسعة .. مقلدةً لهجتها الغضبى وفي الوقت نفسه تبدو وكانها غير منتبهة إليها .. ممازحةً ، مغلقةً حقيبتها عن الكتاب بقوة !)
ما دمتَ أخرسَ كالجدار !
أو لم تجدْ غيري فتسالها لقاءً أو حوار ؟
ذهب النهارُ وانتَ من حولي تدور
وأوت إلى أعشاشها الخُضر الطيور
وخلا الممرُّ .. وضوأ القبو الفنار !
فلم التسكعُ دون قبعةٍ كبحارٍ طريد ؟
أغفى القراصنةُ الشيوخُ وطوّقَ الملحُ الحبال
فالريحُ تلهو باللحى البيضِ الطوال !

الفنان : (ناعساً ، مخدراً باللحن الغرائبي المنبعث من بعيد) في أعالي الجبال ..

المرأة : (مترنمة ببطءٍ وهي تربّتُ بيدها عليه)
رقدتْ في أعالي الجبال الوعول
وتسلّلَ من بيته الذئب في الغابة القاتمة
فالتقى في ظلام الحقول
طفلةً نائمة !
قالَ : أوقد ناراً وأحرسُها ..
وانجلى الليلُ وانتشرَ الحاطبون

وهي نائمةٌ بين أيدٍ حنون !

(تقف في هدوء حاملةً مظلتها وحقيبتها ، ناظرةً الى الفنان الغافي نظرة عطف وهو مُطبقٌ يديه على الورقة والقلم . . تتأمله قليلاً وتبتعد مختفية . . الليل يهبط مظلماً وقد أنطفأت الاضواء تدريجياً في كل مكان . .)

البداية

(الممر الطويل السابق بين الصفين الطويلين من الأشجار الصفراء . . الريحُ ساكنة . . أول الليل . . الاضواء متناثرة مثلما كانت في الديكور السابق . . الفنان في مقتبل العمر وبشعر قصير اعتيادي . . دونما قبعةً وقد أرتدى معطفه الطويل . . ها هو يتنزه منفرداً باحثاً ، كما يبدو ، عن مغامرة ليلة ما . . يخطو متريثاً أو يجلس على المصطبة كالمطمئن إلى حظه في اصطياد رفقةٍ ما . . تدخل المرأة الشابة بقبعة ومعطف اسودين لائقين ببياض وجهها أو شحوبه . . وهي تبدو في عمرها السابق نفسه . . هي أيضاً آتية تتنزه في الممر غيرَ مسرعة إلى جهةٍ ما . . تخطو متريثة أو تجلس على المصطبة الاخرى هادئة فارغة البال في أول الأمر . . غير أنها سريعاً ما تلتقي بنظرة الفتى المتطلع اليها . . وها هي تتطلع إل وجهه ناظرة اليه نظرةً طويلة عميقة . . وقد انجذبت اليه فورَ رؤيتها إياه . . إنها تتوقع اقترابه منها بين لحظة واخرى . . وقد أخذت عينا الفنان تشتعلان إعجاباً وافتتاناً بها . . غير أنه يبدو كالمتردد أو كمن ينتظر فرصةً اكثر ملائمة . . كلما اقترب منها توقف واستدار . . ولم يزل يقترب ويحوم . . ولم تزل المرأة جالسةً على المصطبة والفنان في الجانب الآخر من الممر . . فجاةً تدخل الفتاةُ التاسعة بمعطف وقبعة وهي مسرعة في طريقها إلى جهةٍ ما . . حين يقعُ بصرها على الفنان فتلبثُ قليلاً وتنعطف لتجلس على المصطبة القريبة وهي ترافقُ الفنان كالضاحكة غيرَ حرجةٍ من حضور الاخرى . . يقترب الفنان منها سائلاً إياها الجلوس الى جانبها ويتحدثان دونما صوت . . تنظر الفتاة إلى ساعتها وقد بدا أنهما قد اتفقا على موعدٍ ولقاء . . تقف الفتاة وتصافحه وتُسرعُ خارجةً كالراكضة . . في هذه الاثناء كانت المرأة الشابة قد أختفت هي الأخرى غير ناظرةٍ اليه . . حالما جلسَ إلى جانب الفتاة . . فجاة يشعرُ الفنان بالندم المرير وقد وجد الممر والمصطبة الصفراء . . التعاسة واضحة على وجههه وهو قانط متألم . . ومع الموسيقى المعبرة عن وحدته وندمه يعلو صوتهُ كالصدى البعيد بينما هو صامت جامد كالتمثال . .)

صوت الفنان : (من بعيد بطيئاً واضحاً

ستَظَلُّ تبحثُ في المتاحفِ والوجوه

عن وجهها . . في الاخرياتِ العابرات !

ما النفعُ في ماسوف تخلِطُ من جنوط

وتخيط من خرقٍ الى خرقٍ وتبدأ أو تعيد ؟

ستظلُّ طيلة عمرك الخاوي البديد

كالفار يقرضُكَ الترددُ والقنوط !



السياب قاصاً

ناطق خلوصي

● لا نختلف مع الذين قد يذهبون الى القول بأن اختيارنا «السياب قاصاً» عنواناً لهذا المدخل الذي آثرنا وضعه لتقديم قصة «فاجعة في صحراء» لايتفق مع حقيقة ارتباط اسم بدر شاكر السياب بحركة الشعر العربي الحديث ، وبالاتجاه التجديدي الريادي فيه على وجه الخصوص ، وعدم ارتباطه بالقصة . لكننا نجد في وقوفنا على هذه القصة المنشورة مايبرر لنا مثل هذا الاختيار .

وعلى الرغم من ان هذه القصة لاتنطوي على اهمية فكرية او فنية ذات شأن (مع ضرورة اخذنا لعمر السياب ومستوى وعيه في تلك السن المبكرة حين كتب هذه القصة ، بنظر الاعتبار) ، فانها تنطوي على اهمية تاريخية فيما نزعم . فهي تمثل اول نص قصصي منشور باسم «السياب» بما يحمل هذا الاسم من ثقل متميز ومايحتل من مكانة بارزة في مجال الابداع . كما انها تلقي بعض الضوء على جانب من جوانب بواكير تجربته الابداعية . وفي هذا مايدعو الى الكشف عنها واعادة نشرها بهدف تجديد توثيقها في اقل تقدير .

يعود تاريخ نشر هذه القصة الى خمسة وخمسين سنة . فقد نشرت في جريدة «الاتحاد» عام ١٩٤١ . وجريدة «الاتحاد» التي كان قد اصدرها المرحوم ناجي سلمان العبيدي» بين عامي ١٩٣٩ و ١٩٥٤ لعبت دوراً بارزاً في التعريف بالادب العراقي ، حيث خصصت مساحة لايستهان بها من صفحاتها لنشره وظهرت على هذه الصفحات اسماء العديد من الادباء .

نشرت الجريدة قصة «فاجعة في صحراء» في باب (قصة العدد) على صفحتها الرابعة (وهي الاخيرة) ، وجاءت في جزئين ظهرا في عددين متتابعين من اعداد الجريدة . ويشكل الجزء الاول منها ثلاثة ارباع القصة وقد نشر في عدد الجريدة المرقم ٥٣٩ والذي صدر في يوم الاثنين المصادف ٢٩ ايلول ١٩٤١ . في حين نشر الجزء الثاني الذي يشكل الربع الاخير من القصة في عدد الجريدة المرقم ٥٤٠ والذي صدر في يوم الثلاثاء المصادف ٣٠ ايلول ١٩٤١ . ولاشك في ان الجريدة عمدت الى نشر القصة في جزئين لاعتبارات فنية تتعلق بمدى سعة صفحاتها وقدرتها على الاستيعاب ، حسب .

كان السياب في الخامسة عشرة من عمره حين نشر هذه القصة (وفي هذا مايعطي دليلاً مضافاً على موهبته المبكرة التي وجدت تجسيدها الاكثر وضوحاً في الشعر) : فهي تنتمي الى بواكير تجربته الابداعية . ويلاحظ انها نشرت في وقت تزامن مع نشر اول نص شعري له . ذلك ان الجريدة ذاتها كانت قد نشرت له قصيدة «اذكريني» ذات المنحى العاطفي في عددها المرقم ٥٣٨ الذي صدر في يوم الاحد المصادف ٢٨ ايلول ١٩٤١ ، اي قبل نشر قصته «فاجعه في الصحراء» بيوم واحد فقط . ولانشك في انه كتب اول نص شعري واول نص قصصي له في فترة واحدة وارسلها الى الجريدة معاً بدليل ان الجريدة نشرت النصين في عددين متتاليين من اعدادها كما اشرنا . ولعل في هذا مايشير الى انه كان متردداً بين التعبير عن تجربته بالشعر والتعبير عنها بالقصة قبل ان يحسم هذا التردد لصالح الشعر . ولقد نشر في الجريدة المذكورة ستة نصوص شعرية في فترة ثلاثة اشهر تمتد بين ٢٨ ايلول ١٩٤١ و ٢كانون الاول ١٩٤١ ، في مقابل هذا النص القصصي الوحيد في الفترة ذاتها وفي الجريدة المذكورة على وجه التحديد . ولاندري ان كان قد نشر في جرائد اخرى لأن الفرصة لم تتح لنا لمراجعة كل الجرائد التي صدرت خلال عام ١٩٤١ وهو العام الذي شهد ميلاد تجربة السياب الابداعية ، وقد تتاح مثل هذه الفرصة لغيرنا لأن يفعل مثل ذلك .

ويعطي هذا الكم من القصائد المنشورة انطباعاً واضحاً عن غلبة تاثير الشعر عليه . ويلاحظ ان قصيدة «على الشاطىء» التي عرفت بأنها «اول نص شعري للسياب» وقد نشرت في عدد جريدة «الاتحاد المرقم ٥٥٥ والذي صدر في ١٧ تشرين الاول عام ١٩٤١ . أي ان قصيدة «اذكريني» المشار اليها سابقاً نشرت قبل «على الشاطىء» بعشرين يوماً ، كما ان قصيدته الاخرى «هل من اياب ؟» قد نشرت قبل «على الشاطىء» باسبوع واحد حيث نشرت في عدد جريدة «الاتحاد» المرقم ٥٤٨ والذي صدر في ٩ تشرين الاول عام ١٩٤١ .

ومما يدلل ايضاً على ان السياب كتب اول نص شعري واول نص قصصي في فترة زمنية واحدة ، ان مضمون نص «اذكريني» الشعري الذي نشر

اولًا (ثم نص «على الشاطىء» الذي نشر بعده) يقترب من مضمون نصه القصصي «فاجعة في صحراء» بشكل عام . وهذه النصوص تكاد تتمثل في طبيعةالاجواء النفسية والصور واسلوب الصياغة ونمط المفردات المستخدمة . ومن يقرأ هذه النصوص يتبين تكرار مفردات مثل : «النهر» و«الشاطىء» و«الزهور» و«الاشجار» و«افل» و«الاصيل» و«القبلة» و«صدى» وغيرها من المفردات . وتتجلى تاثيرات المكان (جيكور وبويب بشكل خاص) على الاجواء العامة لهذه النصوص .

ونزعم بان قصة «فاجعة في صحراء» جاءت تعبيراً عن تجربة السياب الذاتية في حبه الاول : حب المراهقة الذي آل الى الفشل فسببت له الاحباط وشكل بواكير عقدته النفسية التي ظلت تلازمه طوال حياته : عقدة الاحساس بالفشل في الحب والتي اصبحت هاجساً يؤرقه فحاول التنفيس عنها باستمرار من خلال نداءات محمومة منتزعة من اعماق الروح : «تعالي» تارة ، و«اذكريني» تارة ، و«احبيني» تارة اخرى .

وبطل القصة شاعر في مقتبل العمر . وهو هنا السياب نفسه . فقد مرّ هو الاخر بتجربة عاطفية مع الراعية البدوية «هيلة» في فترة مراهقته «زمن كتابة القصة هذه» مثل التجربة التي مر بها «عاصم» بطل قصة «فاجعة في صحراء» . اما بطلة القصة «عفراء» فهي الاخرى راعية بدوية شأنها شأن «هيلة» رحلت عن محبها فاحدثت جرحاً نازفاً في قلبه . ويطغي النفس المأساوي على القصة بدءاً من مفردة «فاجعة» التي هي اول مفردة العنوان وانتهاء بمفردة «الحزينة» التي هي آخر مفردة في المتن ، وهو نفس بسط ظله على السياب حياةً وشعراً حتى اخر لحظة .

ومثلما تأثر السياب بالاتجاه الروماني وجماعة «ابولو» و«الديوان» في شعره ، فأنه تأثر في قصة «فاجعة في صحراء» بقراءاته التراثية مما يدلل على اهتمام مبكر بالتراث فهذه القصة تشي بتأثيره بما اكتنزته المخيلة والذاكرة الشعبية من قصص الغرام والحب العذري . ويكاد تأثره يكون واضحاً بقصة تراثية من قصص الحب العذري : قصة حب «عفراء بنت عقال» وابن عمها «عروة بن حزام» في العصر الاموي . لقد اختار السياب اسم «عفراء» لبطلة قصته وهو اسم بطلة القصة التراثية ذاته . وحاكى احداث القصة في خطوطها العامة لكنه تمرد على النص التراثي حين انعطف بتلك الاحداث في منحى يشي بمعاصرتها زماناً ومكاناً ، قبل ان يعود بها الى الخاتمة التي تلتقي مع خاتمة القصة التراثية حيث تنتهي الاحداث في القصتين بموت البطل والبطلة ودفنهما في قبرين متجاورين .

قصة العدد

فاجعة في الصحراء

بدر شاكر السياب

وصلت القافلة الى البادية وهاهي عفراء امام خيامها تسقي الماشية ، او تملأ جرتها من نبع جار من الماء فتجلس على ضفته وتبلل صورة عاصم بدموعها . واذا ما هبت نسمة عليلة من نسمات الصحراء وسرت القشعريرة الى المياه اهتزت مشاعر عفراء فتنبعث بغنائها الماضي من قبره .

سالت المياه الرقراقة بفتور في ذلك النهر الذي يبعد نحو الغرب كالبدر الافل وقد بسط الاصيل ظله الذهبي على صفحة النهر فما انعكس عليها من زهور متوهجة واشجار متمايلة ، وهتفت الاطيار بالنشيد تحيي روعة الفن وسحر الريف . وبين خرير المياه وحفيف الاغصان وشدو العنادل ، ارتفع صوت موسيقي عذب ملك على الشاب الجالس على الشاطىء مشاعره : «غداً تنطوي ضحكاتنا ويعتصر الاسى روحينا ، وتظل سحابة البعاد شمس اللقاء في افق حبنا ، غداً سارحل واهلي ياحبيبي عاصم .» فرمق عاصم فاتنته «عفراء» بنظرة تفيض بشتى المشاعر وزفر زفرة تلقفتها السماء ورددت صداها الامواج ثم تلاشت مع الافق .

كان عاصم شاباً قسيماً وسيماً ، رقيق الخلق والعاطفة في الثامنة عشر من سني عمره وكانت عفراء» فتاة رشيقة جميلة جذابة سامية الاخلاق مخلصة لحبيبها عاصم ، وهي في السادسة عشرة من عمرها نشأت في البادية مهد جدودها ، ورحلت في هذا الصيف الى المدن لتبادل عاصم هواه .

ردد العاشق البائس بصوت مرتعش : نعم ، ستضمك الصحراء بين جوانحها ولكن لنعاهد الله على الاخلاص والا اتخذ غيرك اهلًا ، ولاتتخذي غيري بعلًا .»

فارتفعت ابصارهم الكسيرة الى السماء بخشوع وصمت ، واعقبت ذلك قبلة تردد صداها في الازل ، واتجهت «عفراء» نحو شجرة صفصاف باسقة وخطت على جذعها : «كل شيء ماخلا الحب عبث» .

وجلا الفجر ظلمة الغسق وحنت النياق وبعثت الحان الزمار من مرقدها وسارت القافلة على قلبي «عاصم» و«عفراء» تحف بهما نظرات الوداع .

هذا وعاصم هائم في البساتين وبين الرياض يسجل بيراع الحب الوهج فؤاده على الافق ويهيج بشعره الشوق الكامن فاتصل هذا بوالده الرجعي المتعصب فهاج وثار واستدعى فتاه قائلاً : « الم تسمع قوله تعالى : «والشعراء يتبعهم الغاوون» وانهال عليه باغلظ الكلم ؛ وحجر عاصم في البيت وحرم عليه الخروج او قول الشعر .

ضاقت نفس عاصم ذرعاً بهذا السجن فمال الى خادمه علي يبثه الشوق ويلتمس نصحه ، فاشار عليه باحتساء الخمر ، وزحف الليل ليرى (عاصماً) يتقارح الكؤوس مع (علي) او يشكو له لوعة الفراق . وفي احدى الليالي بينما كانت مأسي (عاصم تذوب بين ثنايا الراح قال علي يخاطبه : «انك تعلم ان اباك ليقتلك اذا علم باحتسائك الخمر وان اهل عفراء ليقتلونها اذا ما علموا بان اسمها يذكر بالاشعار فهم بدو متعصبون» فاجابه عاصم «وما ادراهم بهذا» قال بصوت الغادر : سأخبرك بجلية الامر ، في ساعة من ساعات نزق الشباب انحدرت انا بفتاة الى الهاوية ، وهي الان تهددني بالقائي في السجن اذا لم اتزوجها ولكنني لن افعل ، وبما ان سرك وسر عفراء بيدي ، امرك بالتزوج منها والا .» غلت مراجل الغضب بنفس عاصم وثار بعنف ولكن ماجدوى الثورة والسر على لسان (علي) مشى (عاصم منكس الرأس حزين النفس ، الى امه معلناً اياها رغبته في الزواج من (عائدة) وهاهي (عائدة) الساقطة تزف لعاصم الشريف ، ولكن في سبيل عفراء يفعل ذلك .

ولبث (عاصم) نافراً من زوجته حافظاً بعهود الحب وفي ذات يوم وردت عليه رسالة كتبتها عائدة وسلمتها لرجل اتى بها الى (عصام) زاعماً انها واردة من مواطن عفراء ، ولكن ماذا فيها «ماتت عفراء .» آحقاً ماتت تلك التي يهواها ...؟ آحقاً ذوت تلك الزهرة اليانعة التي غذاها بقلبه ؟ لايستطيع اليراع تصوير الحزن الذي طغى على قلب (عاصم) واليأس الذي شمله ، ولبث المسكين يتخبط في دياجير الظلام ، وصورة عفراء لاتبرح مخيلته ، وهو لايدري انها الان فيما وراء الافق تبث النسيم نجواها . وهكذا ذوت نضيرة (عاصم) وانحل السقم جسمه فاشار عليه الاطباء بالاستشفاء بهواء لبنان العليل وغياطها الغناء .

سارت السيارة التي يقودها (على ويجلس فيها (عاصم) السقيم تطوي الفلاة طياً ، وتتغلغل في اعماق (بادية الشام) وكان عاصم يفكر بحبيبته «عفراء» التي توسدت الثرى ، وبزواجه من «عائدة» الساقطة . ان روح عفراء ترفرف الان فوق رأسه وتناديه (ياخائن ، ياخائن)

ومن هو السبب بزواجه هذا ، انه (علي) دارت هذه الخواطر برأس عاصم فاستل خنجره وغمده في قلب علي . لقد انتقم لنفسه .

تولى عاصم قيادة السيارة وفجأة نضب البنزين فكان مضطراً ان يحمل معه قليلًا من الماء والطعام ويسير على قدميه عسى أن يهتدي الى خيمة من خيام البدو وكان له ما أراد فتلك الخيمة المنشورة قد لاحت له ، فما عليه الا ان يحث الخطى بعد ان نفذ ماؤه وطعامه ، وطافت امام ناظري عاصم الضمآن صورة فتاة تملأ جرتها من نبع جار فاسرع نحو النبع ليروي غليله ، وها قد وصل اخيراً .

رأت عفراء نفسها ازاء حبيبها عاصم ورأى عاصم نفسه امام شبح حبيبته عفراء ياالله ايمكن ان تكون هذه الفتاة عفراء ؟ كلا فقد جاء نبأ موتها .

وانطلق عاصم المسكين يجري مبتعداً عن النبع ، لقد جن وصرخت عفراء وهي تجري خلفه ، بصوت يقطع نياط القلوب «حبيبي عاصم انا عفراء» .

ولكن عاصم يعدو ، فتتبعه ، وسكبت ذكاء اخر اشعتها الذهبية على الرمال الصفراء وعفراء مازالت تعدو اثر عاصم وفجاءة طاف بذهن المجنون خاطر ، الا يمكن ان تكون عائدة هي التي كتبت الرسالة لتجذبه نحوها وان التي تجري وراءه هي حقاً عفراء ؟ ان ذلك ممكن ، ان التي تعدو اثره هي حبيبته عفراء واستدار ليرى حبيبته عفراء بين مخالب الذئب . اطل القمر من بين غصن شجرة صفصاف كتب على جذعها «كل شيء ماخلا الحب عبث» وهبت نسمة رقيقة فتناثرت اوراق الصفصاف على ضريحي عاصم وعفراء .

وردد النهر اغنيته الحزينة .

البصرة

فرلين ام رامبو ام كلاهما ؟

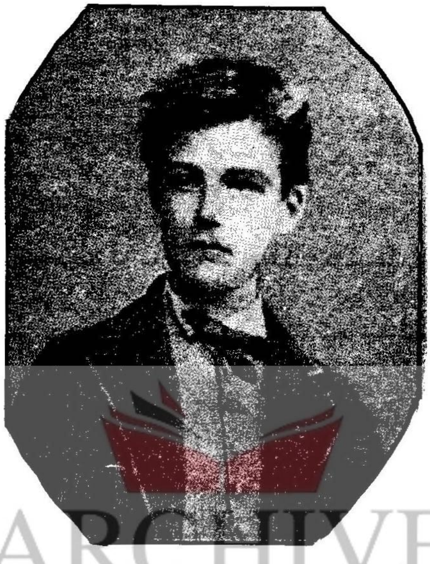
□خليل الخوري

لان ما اثار ابناءنا في ارثور رامبو شيء اخر غير شعره . ولان جوانب معينة من حياة رامبو تبدو في نظر كثيرين من المهتمين بالطرافة والمغامرة ، ولاسيما الشباب منهم ، عامل اثارة وجذب . فان ماعرفه هؤلاء كلهم عن حياة رامبو اكثر بكثير مما عرفوه عن شعره وفنه الشعري .

ولا غرو انني هنا ، بشيء من المراوغة ، اجدني مسوقاً الى الحديث بكلمات ، عن ضرب من المعجبين المجانيين برامبو . واعجاب هؤلاء ليس اكثر من عدوى تاتي من السماع احياناً ، واحيانا من قراءات مبتسرة ، لا تغني في شيء . وهم يلوكون اسماء كثيرة لامعة في سماء الادب ، دون ان تكون لهم بها اية [illegible] فنية فكرية او وجودية ، بله [illegible] رمية و على علاقة بالدراية .

وان ترجمة «رامبو» شبه الكاملة التي صدرت في بغداد عن وزارة الثقافة منذ بضع سنوات ، واعيدت في طبعة ثانية في بيروت ثم ثالثة ، قد تكون اتاحت لمن اطلع عليها ، ان يضيف الى معرفته بجانب من حياة شاعر «فصل في الجحيم» ، معرفته بفنه الشعري ، لان رامبو قبل هذه الترجمة لم يكن مترجماً الا في بعض من قصائده . وكانت «المركب السكران» تشكل لدى الكثيرين من المتحدثين عن رامبو ، قاسماً مشتركاً حين يتحدثون عن شعره ، لانها ، وهي احدى اهم قصائده الموزونة ، قد اتيحت لها ترجمة شبه كاملة ، او اكثر . اما بقية شعره فما كان لها مثل هذا النصيب من الاهتمام للجهل بها .

وعلى هذا فان الاعجاب بهذا الشاعر ، كان في رأيي يعود الى طابع حياته المأساوي



في نظر بعضهم وإلى مغامراته في نظر بعضهم الاخر ، وكان زيا لابد منه لدى نفر ثالث ، حتى يدلي هؤلاء بدلوهم حين تتاح امامهم فرصة ، مع ان دلاءهم مثقوبة .

ولاشك في انني لااتحدث هنا عمن كانوا يعرفون رامبو بالواسطة ، اي من خلال لغة إجنبية غير لغته ، قد يكون مترجماً اليها بشكل وافٍ ، يتيح فهم الشاعر وتجربته الروحية ، والالمام بتفاصيل كثيرة عن تجربته الشعرية وتطورها .

ان الاعجاب المبرر برامبو ، والاعجاب المجاني ، والاعجاب المقلد ، هذه كلها كانت بقدرية لعينة . وهي تسلط الضوء ـ بشكل او باخر ـ على الشاعر ، كانت تغفل ، عن جهل ، ـ وليسمح لي استعمال هذه العبارة ـ تغفل عن جهل ، تو [illegible]بول فرلين ، القطب الثاني في القضية الرامبوية الشعرية والحياتية .

لماذا ؟ لامر الاجابة عنه سهلة جداً ، وهي نفسها اية ما قلناه حتى الان عن افتتان هؤلاء كلهم برامبو ، والدافع اليه ، ودليله .

ان هذه الفئات كلها من المعجبين برامبو ، كانت تعجب بمغامرة رامبو ، لا برامبو الشاعر . وعلى هذا فان ذكر فرلين ، اذا ماذكرته مع رامبو او قارنته به ، كان يتاتى من كون ان الشاعرين اصطحبا لفترة ، ثم افترقا ، احدهما الى السجن يقضي فيه عامين من حياته ، والاخر الى مغامرة حياتية اخرى ، ادار فيها ظهره لجميع ما شكل عظمته الشعرية خلال ثلاث سنوات ، هي تاريخ عطائه الادبي كله .

من هنا ، ومن كون ان الزاوية التي نظر بها هؤلاء الى رامبو كانت احدّ من حادة ، اصابه على يدهم من الاضطهاد ، على مستوى شعري ، ما اصاب فرلين من الاضطهاد على يدهم ، حين لم ينظروا اليه بدءاً ، الا رفيق سوء لشاعر عظيم ، في الجانب الحياتي من مغامرته ، مع ان مغامرة فرلين الحياتية ، هي اكثر صخباً واثارة من حياة رامبو باضعاف ، وحين لم ينظروا اليه مألّا شاعراً لايقل في تاريخ الشعر الفرنسي ، مكانة عن شاعر «الاشراقات» .

اقول هذا وانا على ثقة من ان فرلين كان غدا لو اتيح لهم من يطلعهم على الجانبين الوجودي والذهني من مغامرته كان غدا في افواههم ، عملة متداولة ، على غرار زميله اللعين تماماً .

فمن هو فرلين ؟

لابد في البداية من ان نقول أنه لولا فرلين لظل رامبو ولداً قروياً ، يحاول المدينة لكنه يوهي قرونه وهو يناطحها . ولابد من ان

نقول ايضاً ان رامبو هو الذي كان معجباً بفرلين الشاعر . وان فرلين الشاعر هو الذي ، في مرحلة من اشرس مراحل نمو رامبو ، شق له الطريق للاكتمال ، من خلال ثلاث منافذ ما كان لرامبو وحده ، وهو الاخرق المجرد من السلاح ، المتروك لرياح الوجود الاربع تتقاذفه ،

دون ان يمتلك مايقاوم به ، ماكان لرامبو وحده لولاها ان يعبر ما اصبحه وما صاره وفي رأيي ان هذه المنافذ او السبل ، يجب ان تاتي في التسلسل الاتي تبعاً للاهمية التي يكتسبها منها .

اولها ان ماكان يعتمل في نفس رامبو من ازمات يعانيها ولايعيها ، ماكان له ان يتخذ لديه ، في ماتلا ، شكل الازمة الروحية التي يعي صاحبها ابعادها ، لولا ان فرلين نفسه كان على وعي بازمته الروحية الخاصة ، وان احاديثة مع رامبو اتاحت لهذا الاخير ان ينكفيء الى الداخل ، وان يتخذ تفحصه اعماقه هذه المرة موقفاً فكريا لاموقفاً

شعرياً . ان الامر الذي يؤكد لنا مصداقية ذلك ان «فصل في الجحيم» وهو السفر الذي كتب بعد علاقة رامبو بفرلين ، يوازن بين ما هو للروح وما هو للفن في توافقية عجيبة ، وأنه مكتوب تحديداً بشكل مختلف اداءً وطرحاً ومضامين ، عن كل ماكان شكل حتى ذلك الحين مواضيع اهتمام شعرية عند رامبو . واكثر من هذا ، لولا فرلين لكان رامبو انتهى الى شاعر سياسي ، لا الى شاعر وجودي .

ثاني هذه المنافذ هو في رأيي ما اتاحته ملازمة رامبو فرلين في باريس ، وفي جو ادبي نشط حيوي ، ممتع متنوع المشارب ، يتألف من عصبة من الشعراء اصدقاء فرلين ماتاحته من اطلال متسارع على تجارب شتى لشعراء احياءً ، كان رامبو قد تعرف اليهم . بواسطة فرلين .

صحيح ان رامبو كان فاراً يقرض الكتب بالسرعة التي يلتهم به جوعان زاد خمسة انفار . الا ان الجدل الحي مع هؤلاء الشعراء الشباب الذين كانوا يلتفون حول فرلين في باريس ، في المقاهي ، او المنتديات ، والجلسات الطويلة مع هؤلاء ، والليالي الفنية المغمسة بالكحول ، والالتقاء برسامين وفنانين تشكيليين في الحي اللاتيني ، ذلك كله اتاح لرامبو فرصة نادرة ليجوهر ، او ليصوغ بمهارة كبرى الكثير من معادنه الغفل ، او فلزاته التي كانت تختلط بشوائب مبعثها فوضاه الخاصة ، ولامبالاته ولاصبره ، ولا كفاءته على التنظيم والانتظام ، ليجوهر هذه المعادن وليصوغها بتكنيك جديد من جهة ، وليمارس من جهة اخرى ضرباً من الحرية مختلفاً ايقاعاً ورحابة عن حريته السابقة اذا جاز لي التعبير .

والى هذا كله لابد من أؤكد ان احتاكه بهؤلاء الشعراء الذين اطلق النقد وتاريخ الادب وفرلين نفسه عليهم في ماتلا صفة «الشعراء الملعونين» او «الانحطاطيين» قد افاد رامبو فائدة مباشرة في التعرف ، عن قرب ، على دوافع الخلق التي ليست مجرد استجابة لهواجس الاعماق ، ولكنها ، في الوقت نفسه ، تعبير عن موقف كامل من الانسان والحياة والاشياء وبعبارة اخرى انها «معركة الشاعر في الوجود» وصراعه مع القوى كافة بما في ذلك اللغة ، والعرف العام ، والتاريخ ، والمجتمع ، وماتواضع عليه . وبهذا نرى ان ماتركته زيارة رامبو من اثار على شعره في رحلته الثانية الى باريس ، مختلف جداً عما كان عليه رامبو قبل رحلته الاولى اليها ، وبعد رحلته تلك ، وذلك بفضل ما اتاحه له فرلين من اجواء ، ماكان يمكن له وحده ان يتعرف على خصائصها ، ولكن حصاد رحلته الثانية الى باريس وما اعقبها من رحلات نحو الشمال ، شبيهاً بحصاد رحلته الاولى .

النافذة الثالثة التي فتحها فرلين امام رامبو هي الصالون الباريسي .

كان رامبو لامجتمعيا ، وشاعراً في حالة من التوحش ، وكان على حق . وان من يقرأ قصيدته المترجمة في الكتاب الصادر عنه في وزارة الثقافة في بغداد ، والتي تحمل عنوان «خلاعة باريسية او «باريس تاهل من جديد» سيكتشف دون ريب ان رامبو ، كان قد اتخذ قراره حول موقفه من البورجوازية والدين والكنيسة والامبراطور والنظام والعادات والتقاليد والمجتمع والثورة والاسرة قبل ان يلتقي بفرلين .

ولاشك ان متابعته في قصائد كثيرة سترينا الى اي حد كان يملك زمام المبادرة بيده هو الذي كان دون عاصم .

لكن مما لاشك فيه ايضاً ان مواقفه السابقة كلها كانت مواقف ذهنية .

بيد ان الفرصة التي اتاحها فرلين امامه حين فتح في وجهه الصالون الباريسي ، قد منحت رامبو مصداقية ملموسة لما كان يلعنه على السماع ، دون معرفة وكشف .

ان تصرفات رامبو هنا في هذا المجال ، والكثير الكثير من ردود فعله ، ماكان لها ان تصدر بعد تعرفه عن كثب على طبيعة البرجوازية الحق ، في مجالاتها الخاصة ، وبهذا العنف والرفض القاتم لولا فرلين .

وانه لصحيح ، ان رامبو استطاع في هذه المرحلة بالذات ، وبسبب من تخفف من اعباء اي التزام اخلاقي او مجتمعي عرفي ، ان يؤثر على فرلين ، وان يدفع بالتالي لان يبتر مع القيم التي كان مشدوداً اليها بسبب من وضعه المادي والبرجوازي ، وبسبب من تقاليد الطبقة التى كان قد استسلم اليها قبل مجيء رامبو . الا أن رامبو مدين لفرلين ، في هذا الامر بالذات ، بالفرصة النهبية التي اتاحها له ، حين اخذه من يده ، وهو القروي الخشن الخجول ، المنطوي على ذاته والصامت ، لاحساسه باختلافه عن الاخرين ، والمملوء باسراره الخاصة ، ورماه امام ماكان يتحداه نظرياً ، وسمح له ان يراه بشحمه ولحمه في دنياه المكشوفة ، حتى اذا افاق الفلاح من دهشته الاولى ، ومن خرقه امام هذا العالم ، رفسه بكلتا رجليه وقبضتيه ودفع بصاحبه لأن يرفسه بكلتا يديه ورجليه وان يطلقه طلاقاً بائنا ، وان يدير له ظهره ، مخلفاً وراءه امتيازاته كلها ، مؤثراً عليها رفقةً مشبوهة ، وضياعاً ، وغرقاً في بحر المجهول ، ورمي مصيره كله في دربٍ وعرة غير مامونة المسالك ، قد تفضي وقد لاتفضي ، لينتهي به الامر الى السجن في مونس فتوبةٍ قصيرةٍ ، فعودة الى الضياع . وهو ضياع اكثر شراسة بكثير مما كان عرفه شاعر «قصائد زحلية» حين تشرد مع رامبو .

آراء

مدخل الى القصيدة الأدائية

هوامش بصيغة متن

□ علي الطائي

خلال كتابتي لبياني الشعري* الذي نشرته مجلة « الاقلام » مشكورة في عددها المزدوج ١٠ ـ ١١ ـ ١٢ / ٩٤ كنت أبلور هوامش موضوعية ذات نفع توضيحي كانت تتولد عند كتابته ومناقشته بعد ذلك مع مجموعة من الشعراء والكتاب والفنانين**، ولقد أفادتني لاحقاً بعد أن تاكدت انها بمستوى الاجوبة على اسئلة محددة قد يثيرها النقاش وردود الفعل بعد نشر البيان. وفعلاً حدث ما توقعت، فاعدت كتابتها، واعتبرتها مدخلاً الى « القصيدة الادائية »، بعد أن أخذت طابع المتن، تناولت فيه أركان هذه القصيدة التي اعتبرها أو أعدها أساسية وهي، الأداء، واللغة، والمعنى، أما الشكل فانا تحدثت عنه من وجهة نظري في نص البيان وخلال سطور من هذا المدخل.

فيما يلي أقدم إيجازاً كافياً عن ذلك.

١ ـ الأداء :

إن الاداء في معناه القاموسي معروف، لا يتعدى المعنى العام لفعله الاخلاقي، كاداء اليمين أو توصيل الامانة أو الرسالة.. الخ. من ظلال معناه. غير أن الأداء في مفهومه الاصطلاحي المعاصر يعني كيفية تنفيذ وتجسيد مجموع التراكمات الفنية التي لها علاقة مباشرة بالتجربة المحددة وطول أو قصر فترة اختبارها، فهو في هذا السياق محصلة فنية لتخصص فني محدد ذات قيمة انجازية تختلف اهميتها باختلاف الامكانات الفنية التي تقف خلفها، فكلما كانت تلك المحصلة ذات تغذية معرفية مستمرة لدعم قدرة الموهبة زاد ما تحققه تلك الدرجة من الاختلاف والجدارة لقيادة عملية التغيير المطلوب، في محيط متفاعل مع قوة المراحل الفنية المتصلة والمتواصلة للتجربة الابداعية مع المتغيرات الحضارية ذات الازاحة التي عادة ما تكون ايجابية داخل حاضر التجربة المسماة واستمراريته.

بهذا المفهوم الموجز لفعل الأداء نقول : انه كصيغة تعبيرية متقدمة للوعي والتراكم المعرفي المتواصل فهو اذن « خبرة متقدمة متطورة » في حدود التخصص المحدد كالشعر والقصة والمسرح واللوحة التشكيلية.. الخ. وبما ان غايتنا هي الشعر كتخصص ابداعي فسيكون حديثنا عنه بالتحديد.

إن الاداء الشعري في حدود إبداعية قادرة على الفرز الجيد لنتائج التفاعل مع المحيط وكائناته وتاريخه بابعاده الثلاثة المعروفة، يعتبر خبرة إبداعية متقدمة في معرفة مكامن الشعر وكيفية التعامل مع خطورة الكشف عن جديد الرؤيا وترويجه، وكذلك إبدال وجهات النظر باستمرار لإشاعة البحث عن الجديد وبلورة هذا البحث كمبدأ. لذا لا يتحدد هذا الأداء المتجدد في مناطق مرحلية من مسيرة الإبداع والتجديد، لأنه لا يتشكل بل يشكل طاقة متجددة فاعلة مرتبطة بإمكانات المتخصص هنا والتي يفترض ان تكون متطورة.. ولقوة وضوحه هنا فهو لابد أن يشكل تياراً مستمراً للوعي غير المنقطع بالزمن والفعل الانساني، حتى انه يتيح لنا أن نوجه النتائج المفترضة للصراع المعلن ما بيننا وبين مجموع المتغيرات الأساسية في حركة البشرية.

هذه القوة تعطيه أن يتقن الدخول على قيمة الاشياء، ومزاولة الكشف عنها في الشعر أو الفن عموماً، بغية خلق أسلوب فهم عال للمحيط والعصر لحفظ توازن الشعور الانساني، مثلاً، وهذا أحد خطوط عمله المهمة، تجاه المتغيرات بشكل عام بتقديمه مفاهيم ذات أفق مستقبلي يمكن أن تتفاعل مع الجديد من منظور متطور لعملية التغيير الشامل أو الجزئي للأطر والانماط الفنية التي تفقد اهميتها الموضوعية أمام حتمية التغييرات والتحولات ذات البعد التاريخي والحضاري، كلياً أو نوعما.

هذه القوة الخلقية ذات التأثير المباشر التي يتمتع بها الأداء هي ليست إلا الحرية الابداعية التي من المفترض أن تشكل نقطة الانطلاق المركزية عند الشاعر والفنان ، فهي التي تقود الخبرة ، وتنهض بالأداء ، لإدارة فاعلية التراكم المعرفي في تجربة الشاعر الكونية ، للحصول على فرز ابداعي لأسرار التجربة الانسانية التي ينبغي فلسفتها لما تتمتع به من قوة تأثير في ميزان القيمة الانسانية التي تخلق الرأي العام والخاص للناس ، وما لذلك من تأثير تجاه المفاهيم الثابتة التي تهتز بدرجات ، بسبب قوة العصر التي تخلق ضرورات البحث عن إمكانية طرح مفاهيم جديدة تدفع الفهم العام نحو خطوط تعامل جديدة مع أساسيات حضارية ذات قيم متضادة كالجمال والقبح ، والحب والكره ، والطموح والقنوط ، والحرب والسلام ، والموت والميلاد . . الخ من عموم فعاليات الانسان في الحاضر الذي هو ملكنا .

فالقصيدة الأدائية مسندة بقوة حرية الشاعر الذي اتقن الفرز الحضاري لمجمل الرؤى المتاحة والرؤى المستقبلية التي من الممكن تقبلها كنتاج ابداعي انساني متميز ، تدخل بتلقائية المعلم على مجمل حركة الحاضر المستمر بالقوة التي توفرها الخبرة لاكتشاف الشعر في حركة الواقع التي لا يراها متغيرة إلا الشاعر والفنان والعالم الذين يجهدون باستمرار لإلغاء محطات التوقف الكثيرة التي يخلقها السائد ويعطيها صفة تقليدية تحتم مراعاة اخلاقية معطِّلة لخطوط الطاقة التي يتعامل بها الحاضر المستمر ، وبهذا الصدد أود أن أشير الى أننا اعتدنا أن نؤطر حركة الواقع تلك وكاننا نتعامل مع فعل سيصبح ذكرى بلا تردد ، وأحد الأسباب الحقيقية لذلك هو ضعف زوايا النظر التقليدية التي أبقينا عليها طويلًا بلا تغيير . فقد كان توجهنا نحو الشكل أقوى من حرصنا على العناية بالمضمون أولًا ، فالشكل قد أخذ عبر قرون عديدة طابع وقدسية الطوطم ، لذا نلاحظ عبر المراحل التاريخية المختلفة أنه حتى اذا تم تغيير ما بحدود تقليدية فهو قد تم نتيجة ضغط المتغيرات الحضارية وتقبُّل المصلحتين العامة والخاصة له بدافع لابد أن يكون نفعياً أولًا أو يُنسب القبول بذلك في حال تعذر الإجماع ، على أن ذلك ذو نفع وصحيح ، الى ضغط قدري .

القصيدة الأدائية ولتجاوز حدود الشكل والدخول في المدى الأوسع للمعنى وجدت أن الفعل الشعري ذا التوجه المُعد بقوة الخبرة ، والمتمتع بفاعلية أدائية متحررة من المواصفات الجاهزة أو المستهلكة قادر على توجيه عملية الكتابة باتجاه درجات عالية من الشعر الحي الذي يحقق جدوى فعل الأداء الحر المتمثلة في : ألا نقول ما لا نعنيه ، وألا نكتب ما لا نريد .

٢ ـ اللغة :

على الرغم من أن لغة القصيدة الأدائية لغة مألوفة تغلب عليها سمة من السمو الشعري ، غير أنها ذات خطوط أدائية حرة ، تقدمها على أنها لغة جديدة ، والسبب الأول هو استنادها الى الخبرة كقوة إحاطة وتواصل وبحث ، فهي ذات مواصفات طازجة لأنها تعمل في الحاضر المتغير الذي لا يتعامل مع التضليل والحضانة الطويلة للحرفية المدرسية في الشعر .

لذا يحق لها أن تزعم أنها تبرع في تأسيس الفعل الشعري بإزاحة الإضافات عنه ، فتنطلق باللغة كوسيلة كشف أكثر من العمل بها وسيلة للتجريد تاكيداً لاتجاهها الموضوعي في التعامل مع المحيط ولتمتعها نتيجة لذلك بالقدرة على التوصيل بلا أطر بعد أن تخلصت من متعلقات السائدين الشعريين ، القديم ، والمعاصر ، المتمثلة في الخضوع لتأثير منظومة كلامية تقليدية ذات أشكال مُحدَّدة الأداء .

أنا لا أكشف سراً هنا إذا قلت إنها لغة مُزاحة أو مفروزة خارج خطوط عمل السائدين ، لذا نجدها تعمل بتلقائية الخبرة إذا أُتقن استخدامها ، لاستحداث مفاهيم جديدة للتعامل مع ما للفعل ورد الفعل الإنسانيين من تأثير متغير ، والإرتقاء بهما الى درجة الأنتباه . فهي أذن لا تأتي بوسائل تعبير مجردة من فعل دلالاتها الحقيقية ، بل تعمل وفق ما لمؤثرات الفعل الشعري من تأثير على سياقات الأداء الشعري . وفي هذه الحالة نجدها لا تتخيل بل تكشف عن الخيال ذي العمق الحقيقي في الفعل الانساني اليومي .

تبقى مسالة تضخيم ذلك وإيصاله بتكثيف مقنع ، من واجبات الخبرة الشعرية ومقدرتها على الاقناع .

هنا من الممكن أن نلاحظ أيضاً أن هذه اللغة الفنية وفق هذه المصارحة تتخطى بشكل واضح الغموض العادي ، وتبتعد عن الشعرية المزيفة واللعب اللغوي الأجوف ذي التبعات البلاغية القسرية .

كذلك هناك صفة مهمة تميز لغة الأداء هذه ، وهي أنها لا تعمل كاداة تعبير تكييفية ، أي أداة نظم ، لمواضيع مكشوفة ، كالخاص الشخصي وطرحه على أنه أزمة ذات بعد عاطفي تهم الآخرين ، بل تعمل على إغناء التعامل مع المؤثر الشعري لكشف أكبر مساحة متاحة من معناه وردود فعله الحرة .

هنا يمكن التاكد من أن قدرات الخبرة الحيوية التي تدير عملية الكتابة باتجاه التجديد المستمر تعمل بحرص على ألا تترك للتقليد الذي غادرته أن يعود الى تأطيرها مرة أخرى . على الرغم من أن هناك ضغوطاً للتقليد تظهر خلال عملية الكتابة دوماً ، تسحب باتجاه الشكل ، غير أن العمل في خطوط الحاضر المستمر لفعلنا وردود فعلنا تقينا العودة الى التأطير مرة ثانية ، والسبب هو اعتمادنا على ذاكرة ثلاثية الابعاد شرحنا تأثيرها في ورقة البيان .

اضافة ، ينبغي أن أذكر بايجاز أنني لا أطلب من اللغة أن تؤدي مطلباً اجتماعياً على صعيد الحوار لانها جاءت مألوفة ، أو أريد لها أن تكون كذلك ، ولكن كونها في الأصل حميمية ، فهي ميزة من ميزات القصيدة الأدائية ، التي تُكتب بحرية تنظمها الخبرة .

أود أن ألفت الانتباه الى أن اللغتين البسيطة أو الصعبة كلما تغربتا ـ قل تأثيرهما الشعري والموضوعي ، وتحولتا من وظيفة أداء موضوعي الى وظيفة عرض لغوي تراكمي ، في الوقت الذي نعلم فيه أن فعل الأداء معنوي ذو تأثير موضوعي بينما وظيفة العرض اللغوي إيهامية ذات تأثير عرضي ، تفتقر الى الشعر الحقيقي الذي هو أداء

عالي الإحاطة بفن التصريح والإدلاء ، وعميق الكشف عن ردود المؤثرات المحيطة بنا خلال عملية السيطرة على قوة التجلي الانساني لتوجيهها وحفظها في الشعر ومن بعدُ إعطاؤها قيمة معنوية ذات تأثير نفسي متجدد مع الفعل التاريخي للزمن أجيالاً وأحداثاً .

أما التراكم اللغوي فهو يقدم إيهاماً بوجود حقيقة مستحيلة يستحضرها شعرياً بالإدعاءات الذاتية واستدعاء الاسطورة واستعارات قسرية من التاريخ والتراث والرواية الشعبية .. الخ مشكّلا ضرباً من اللعب الشعري العادي يستهدف إلغاء العلاقة الحميمة بين اللغة والفعل الشعري للحاضر المستمر وبين الأخير والمحيط ، فهو يُدخل اللغة مدخلاً رمزياً غير مبرر يعطل فعل الإتصال بين القصيدة وهدفها الأول « القارىء » ويدمر كذلك حيويتنا التي يحفظها الشعر من الزمن .

٣-المعنى :

لا أريد بالمعنى مفهومه القصدي الذي تقدمه الجملة السليمة البناء التي تحمل درجة من التوصيل مطلوبة في الاجابة على من يسأل عن طبيعة فصل الشتاء فنردُ عليه .. إنه فصل المطر .. الخ . هذا الإخبار الانشائي ليس هو المقصود هنا ، بل أقصد الفعل الشعري المتمثل في مجموع عملية تجميع معناه خلال ظرفية نمو خطوط كتابة القصيدة ، وأثناء تصاعد عمل الاداءات الشعرية التي تجهد في كشف الحالة الشعرية وتبلورها في المناخ الخاص بها ، الذي يخلق تأثيرات مختلفة المهبّات في الذاكرة .

وعلى الرغم من أن وضع المعنى هنا تجميعي تؤديه معان متكاثفة لكنه يترتب بيانياً حتى آخر جملة في القصيدة الادائية ويتضح وضعه التكاملي ذو القدرة على فرز مجاميع معان أخرى خلال عملتي القراءة والفحص النقدي .

إن تعدد المعاني هذا وما يتركه من ظلال شعرية ليس عرضياً في المفهوم الفني للقصيدة الادائية بل هو طبيعة تستند الى ثراء الخبرة ، فالأداء في أصله تعددي الأصوات لأنه خبرة ، والخبرة كما ذكرنا تراكم مراحل متقدمة تجاوزت السائد بقوة توجهها نحو الاختلاف .

في هذا السياق تعمل القصيدة الادائية على أن تصل عبر سبل متعددة بإيحاءات الفعل الشعري وردوده الى نهاية نَفَسِها الموضوعي ، وفي مقدمة تلك السبل اللغة المألوفة ذات السمو الشعري ، وطاقة الإدلاء الشعري الحر .. الخ مما ذكرناه قبل قليل .

إن عمل القصيدة الادائية الادائي يتوجه باستمرار نحو فرز المعنى كنتيجة ، باعتباره مرتبطا بالفعل الشعري أصلا ، وما يترتب على ذلك من تأثيرات حسية آنية ومستقبلية تخلقها القراءات المتعددة والمختلفة الأوقات للقصيدة خلال مراحل الحاضر المستمر .

هنا تتضح صورة المعنى الذي نريده ، فهو بهذا الطرح ليس إيحاءاً ، وليس قصداً محدداً ، بل هو مؤثر شعري قوي يرتبط بمفاهيم قصد شعري متعددة ، بزوايا نظر متعددة تستغني عن التأويل باعتبارها مقتربات فهم عام للعمل الشعري متعددة ، وتعددها هذايخلق حالة متميزة للقراءة الحرة التي تتجاوب مع الحضور الشعري الحيوي للعمل الابداعي وتفهمه على أنه نتيجة إبداعية قابلة للفهم والتقويم .

ملاحظات :

مما أود أن اذكره ايضاً أن الإدلاء الشعري الحر للقصيدة الادائية يتعارض مع الفهم النقدي السائد للأعمال الشعرية السائدة ، فلقد استمر هذا الفهم بالاعتماد طويلا على أساليب فحص تاتي الى العمل الشعري من الخارج ، من خارج أزمته معتمدة مساطر وخطوطا لا تسعف في معظم الأحيان مع تفضيل أسلوب طال استخدامه وهو تفكيك العمل واختيار زوايا مفضّلة لقراءته واعطاء النتائج المزاجية بعد ذلك بما قدم ، ولا ينتهي الذي ذكرناه الى هذا الحد ، بل هناك فنون أخرى نقدية معروفة تتعامل مع الشعر الجديد والقديم كذلك وكأنه قلعة أو بناية ذات أبعاد هندسية أو لعبة سحرية توجّبَ حسم أمر تصديقها أو تكذيبها ، حتى يأخذنا الظن مرات عديدة الى أن الشعر والحالة هذه لا بد أن يكون نتاج كائن خرافي .

أعود مرة ثانية الى الإدلاء الشعري الحر في القصيدة الادائية وأقول : إنه ليس تجميعاً لغوياً ذا سمو شعري يتوزع على جمل ومقاطع شعرية تختلف في درجة ضعفها أو قوتها عبر مساحة القصيدة ، بل هو كلٌ شعري له طابع وقع النتيجة أو الاجابة ، فهو إدلاء يتوخى التصريح عن قضية ، عن حقيقة ، عن إشكال ، عن أزمة ، إنه إفادة صادقة تترتب عليها مسؤولية تاريخية ، هي في أحد جوانبها المهمة شهادة فنية لها قوة الدفاع المجرد عنا بعد كذا ألف من السنوات امام حماسة وفتوة الأجيال المقبلة في الحساب الحضاري .

مما عرضنا يتبين أن عملية الفرز النقدي والحذف والإضافة التي نتعامل بها مع هذا المضمون الشعري المكتوب بحرية قوة الإفادة تصبح نوعاً من اللعب اللفظي الذي لا يضيف بل يحذف ويلغي قوة الجهد الابداعي وربما يعمم على الأول والأخير منا أمام المراجعة التاريخية صفة السحرة الصغار الذين لم يكونوا فاعلين في عصرهم ولم يفكروا أبداً بِهَمٍّ مُتعِبٍ اسمه المستقبل .

ومن الضروري أن أوضح : أن كلامي هذا ليس أبداً عما يسمى بوحدة الموضوع ، فلا وحدة موضوع لعمل الأداء الحر بل له وحدة حالة شعرية ذات جوانب فنية تكاملية هي ليست تنويعاً شعرياً بل هي أبعاد نتيجة غير قابلة للتجزئة ، محكومة أو مصانة بقوة الشعر الحقيقي الذي هو أصلاً رؤية الرؤيا التي يعيشها إنسان بلحم ودم وتفكير مهدَّد منذ بدء الخليقة وحتى النشور بالدمار والمطاردة والمصادرة والإلغاء .

وفيما يخصّ القصيدة الادائية في هذا العرض أقول : إنها لا تصل كتلق إلا (في) و (مع) آخر جملة فيها عندما تؤخذ ككل شعري ، أما في حالة تفكيكها نقدياً فإننا لا نلقى أي معنى متكامل

لاي جزء من أجزائها ، بسبب اعتمادها اصلًا على المعنى المادي للإجابة كمركز أدائي للحالة الشعرية الذي هو في نفس الوقت متشكل من ظلال معان عديدة ومُولِّد لظلال معان أخرى مضافة .

وفق وجهة النظر الاستنتاجية هذه أجد ان الناقد سيكتشف في تناول هذه القصيدة ككل شعري ، وجهاً نقدياً مختلفاً تنظيرياً ، إذ سيكتفي عن المرجعية النقدية واستعاراتها بالخبرة النقدية المتراكمة عنده ، وسيشكل عمله في هذا الإتجاه (أداءً نقدياً حراً) يعتمد الخبرة وتراكمها وتجددها أكثر من المرجع النظري الذي عادة ما يقلل من أهمية قوة الناقد المكتسبة من قوة التجربة ويُدرج جهده ذلك في قائمة الدرس الاكاديمي .

أرجو أن تاخذ وجهة النظر هذه فيما يخص النقد بالاعتبار لمعرفة ما يمكن تحقيقه على صعيد تأسيس منهج نقدي جديد يمكن أن نطلق عليه (النقد الأدائي) .

■ استنتاجات من القصيدة الأدائية :

١ ـ تدخل هذه القصيدة كخطوة أولى بالحالة الشعرية على اللغة مباشرة ، بلا تحضيرات آلية يحرص على توفيرها الناظم عادة .
٢ ـ تستخدم لغة مالوفة ذات عمق شعري ، مبتعدة قدر الإمكان عن أبهة البلاغة باعتبار الاخيرة تقليدية فهي من سمات الخطاب السلطاني ، طبعت الخطاب الشعري العربي منذ قرون غابرة وحتى الآن بالشكلية التي حددت طاقات اللغة والشاعر .
٣ ـ تنحاز القصيدة الأدائية الى المعنى أكثر من انحيازها الى التجريد واللعب اللفظي ، فالأول يوفر لها الوضوح ويمكنها من تجديد قيمة الاشياء بلا تهويل والتصريح المباشر بما يهدد الحياة ، أما الثاني فيهين الشعر .
٤ ـ تعتبر هذه القصيدة اختلاق الانفعال النفسي واعتباره حالة شعرية خالصة ، إفساداً لصدق الإدلاء الشعري ، اذ يدفع هذا الافساد الشاعر مرة أخرى الى هيمنة النظم ولعبه .
٥ ـ الابتعاد نهائياً عن وصف ما لاحاجة الى وصفه ، من أجل تجاوز التجريد والغموض المفتعل ، والابتعاد عن التطفل على الحالة الشعرية .
٦ ـ الابتعاد عن النرجسية والذاتية عموماً ، بالبحث عن بدائل عنهما في تجربة الآخر ، أو تقديم الخاص بذكاء على أنه همٌّ عام .
٧ ـ تقوم القصيدة الأدائية بتشغيل الذاكرة الشعرية خلال عملية الإدلاء الشعري بشكل منظم ، لكي لا تؤثر على أداء المعنى الموجه فتتحول القصيدة الى عرض ذاتي تعسفي .
٨ ـ تعمل القصيدة الأدائية بذاكرات ثلاث هي أركان الثقافة الشعرية للشاعر ، الأولى : ذاكرة التراث الشعري العربي والثانية : ذاكرة الشعر العربي المعاصر والثالثة : ذاكرة المقبل التي هي ذاكرة توقعات أكثر منها ذاكرة استرجاعية ، مما يعطي للقصيدة ايقاعاً مختلفاً تمنحه هذه الذاكرة الأخيرة مضافاً الى ايقاع خيال الفعل الشعري الحر ، ومن الممكن اضافة رافد آخر ضروري هو الوافد الشعري العالمي الى هذا التشكيل .
٩ ـ لا يتحدد شكل القصيدة الأدائية الشكلي بطول أو قصر الابيات ، بل بما يرسمه المعنى في أدائه الشعري واللغوي من بيانات تتجسد في التكوين الجُملي الاخير للعمل الشعري فتُترك أبيات القصيدة كما جاءت ، طالت أم قصرت ، للاحتفاظ بالخطوط البيانية لتاثير الفعل النفسي للحالة الشعرية .
١٠ ـ بما أن القصيدة الأدائية تتعامل مع شعرية اللغة وقوة الحالة الشعرية باعتبارهما منظمين للإيقاع وخطوط المعنى فهي تستغني عن العروض الشعري ، باعتباره ضرورة فنية تشكلت على وفق ظروف ثقافية واجتماعية .. الخ شكلت ذائقة كانت سائدة وتغيرت مع الوقت أمام قوة العصر ، وان إرغام أو دفع الأداء الشعري باتجاه العودة الى هيمنة العروض ومتطلبات النظم أمر لا يحقق لنا شروط حرية الأداء ذاك المرتبطة بقوة الحاضر المستمر ، فذلك يعيدنا مرة أخرى الى أسر التقليد ، والدخول الى الإطار الذي ضاق بنا ، وهو الذي لن يقلبه بعد سنوات أحد .

---

* نشرت مجلة «الاقلام» في عددها المزدوج ١٠ ـ ١١ ـ ١٢ / ١٩٩٤ البيان المشار اليه تحت عنوان : باتجاه قصيدة عربية جديدة انظر الى العالم وجهاً لوجه / بيان بصيغة مقدمة / القصيدة الادائية .

** وأنا أعد ورقة البيان المذكور كنت أراسل شعراء وكتاباً وفنانين عراقيين وعرباً داخل الوطن العربي وخارجه واطلعهم على الخطوط الاساسية للقصيدة «الادائية» . كذلك بعثت لهم بعد الانتهاء من كتابته بصور منه قبل نشره ، وكانت ملاحظاتهم مفيدة جداً خصوصاً في الاشارة عليّ بكتابة هذا المدخل .

ملاحظة : منذ ١٩٩٢ بدأت بنشر (قصائدي الادائية) في الصحف والمجلات العراقية والعربية ، وأعدُ في الوقت الحاضر مجموعة شعرية تضم الذي كتبته في هذا الاتجاه .

أسئلة نقد في القصص العراقي

حوار مع :
الدكتور علي جواد الطاهر

لا ينكر أن الدكتور علي جواد الطاهر ـ علمٌ من اعلام ثقافتنا الوطنية اذ ساهم في بناء وترصين الحركة الثقافية في القطر منذ بدء حياته الادبية . وقد ساهم بنشاط ملحوظ وملموس على صعيد الكتابة النقدية والثقافية والفكرية أضافة الى حواراته المعمقة الجادة . ويزدهي بهيئة المتواضع في بغداد بالعديد من مريديه وطلابه وعشاق ادبه ، ويغلب على مخاطبتهم له بالعلامة الاستاذ ويمثل هذا الخطاب يتوجه اليه العديد من هؤلاء المعنيين بالادب وحركة النقد الادبي ، من محبيه ومحاوريه كالدكتور عبد الاله احمد وماجد السامرائي وحاتم الصكر وياسم حمودي والراحل الناقد عبد الجبار عباس .. هؤلاء ، وغيرهم ممن يتحدث عنه باهتمام خاص ، يلتقوه في بيته يستمعون اليه ويحاوروه ، يختلفون او يتفقون معه في أحيان أخرى ..

وهو اذ يرفد الحركة الادبية والابداعية بالمتابعة والمقالة والدراسة انما يصدر لديه ذلك عن قناعة تامة بما قرأ من قصة أو رواية أو مسرحية ، ولا يحيد عن رأيه بعد كتابته ونشره في المطبوعات الادبية اذ يصدر هذا الرأي عن مبدأ وقناعة متشوفة الحسنات والهنات في النص الادبي وبكاتبه ذاك ..

يشيع بعض خصومه الادبيين ان الدكتور الطاهر يصدر رأياً انطباعياً ، اي يعتمد الذائقة الادبية قبل تثبيت المنهج النقدي الصارم ، وهو في هذا لا يحيد عن هذا الاعتقاد وهذه الاشاعة بل يقول : « .... نقدنا يقوم اولاً وقبل كل شيء على النص بعيداً عن أي منهج آخر أو مؤثر خارجي وبعيداً كذلك جداً عن أهوائنا ورغباتنا لان السيادة للنص نفسه ولما يعرب به عن نفسه من جمال ومزايا . »

لقد حاورناه هنا ، وحاولنا تقديم أسئلة ذات طبيعة هجومية كما يشاع أي أردنا منه أن يتصدى لاولئك الذين يحاولون أن يديروا رؤوسهم عن دراساته ونقده الادبي وما يقدمه لنا من زاد فكري وثقافي وأدبي ، وقد جاءت أغلب أسئلتنا ذات طبيعة عامة وليست شخصية رغبة منا في أن يجيبنا الدكتور الطاهر عما يجول في خاطر محبيه أو أضدادهم . نحن هنا نطمح مع الآخرين الى ان تكون الاسئلة كافية وأن تكون الاجابات شافية .

احمد خلف
١٩٩٥

اجراه القاص احمد خلف



□ نريد أن نبدأ بسؤال كثيراً ما وجهه اليك محاوروك ، حتى يخيل اليّ أنه يحمل معه أو في داخله نوعاً من الاستفزاز أو الإثارة وقد ترددت في توجيهه أليك ، لكني لما اطلعت على أحد الحوارات لتلميذك النجيب الناقد الراحل عبد الجبار عباس حول الانطباعية والنقد الانطباعي وجدت لا ضير في السؤال هنا : نسمع بين الحين والآخر من يصفك بالناقد الانطباعي .. يخيل اليّ أن هذا البعض لا يدرك مدى ما تحمله الانطباعية من تأثير في النص أو المدارس النقدية الأخرى ؟

ج ١ :ـ المسالة أيسر مما يبدو لك ، ومضى عبد الجبار عباس الى أن قال لمحاوره « أجهر باني ناقد انطباعي » فما مفهومه لم يسمونه النقد الانطباعي وفي مفهومي إلّا ما يشرّف صاحبه ويعلي من شان نقده ويفضح نقوداً أخرى مختلفة آخرها شكلاني صرف يموت فيه المؤلف ويموت الناقد ويموت النص نفسه فاذا بك تقرأ ما لا يخدم النص ولا يخدم صاحبه ولا يخدم القارىء واستحال هذا

النقد الذي يصفه اخواننا بالجديد ضرباً من الجفاف والافتراضات والرياضيات والالغاز وإذ فخر الشكلاني بوقفته عند النص فانما يستلب ممن يسميه اصحابه لدينا النقد الانطباعي أهم ما يقوم عليه والا فمن اين ياتي الانطباع كما في نقد عبد الجبار عباس ونقدي انه يقوم اولاً وقبل كل شيء على النص نفسه من قصيدة أو قصة : وتنطلق هذه الوقفة من امرىء ذي ذوق مجرب يؤلف الادب حياته ولم يكن طارئاً او قاصراً او ناقصاً يعوض عن نقص وأعرج يبحث عن متكا ودخيل يتصيد مدخلاً.

وقفة عند النص بذوق وحياة وفهم وأدراك للاسرار به والابعاد التي يمتد اليها ، قراءة وإعادة للقراءة بعيداً عن أي مؤثر خارجي من أي منهج أجنبي على جوهر النص. ومن هنا فهو ليس انطباعياً بالمعنى العلمي للانطباعية ، وليس انطباعياً بالمعنى العدائي الذي يطلق من يريد الحط من النقد بمقتضاه ليوجد لنفسه محط قدم بين النقاد حين يتبجح بما ليس له وحين يجتمع الى نظائره.

نقدنا يقوم أولاً وقبل كل شيء على النص بعيداً عن أي منهج أخر ومؤثر خارجي ، وبعيداً كذلك جداً عن أهوائنا ورغباتنا لان السيادة للنص نفسه ولما يعرب به عن نفسه من جمال ومزايا ؛ وما هذا من الانطباعية بمعناها المنهجي ، لانه في حقيقته ضرب من الموضوعية. وإنما قبلنا ما نسمى به من الانطباعية استكراهاً للنقود الاخرى وحباً للمعنى الذي نحن عليه من الانطباعية المزعومة. ونزيد في موضوعية عملنا اننا لا نانف من سؤال هنا نوجهه للمؤلف ـ وهو حي دون شك ـ وسؤال هناك نوجهه في أمر يتصل بالفكر او البيئة أو التاريخ. السؤال واجب لانه يجلو غامضاً ، ويقرب بعيداً ، والاجوبة غير ملزمة لاننا نقابلها بحذر وأناة ومرونة.

أشهد أن الذين يسمون نقدنا بالانطباعي يجهلون الدلالة العلمية للانطباعية منهجاً في النقد ويجهلون أن الانطباعيين الاصليين من النقاد لم يكونوا انطباعيين كما تصفهم النظرية.

ونقدنا ذاتي ، وعليه سار النقد منذ بدأ وعليه يسير ، تمر به المناهج ، تقوم تقعد ، وهو ثابت الاساس خالد ، وكثير من المناهج ما ينطلق من أمور قَبْلية ، أو يقوم على تعصب معين اما منهجنا فهو النص تذوقاً وسبراً للغور وإثباتاً للسمات واعلاناً عن عناصر البقاء الذي يلتقى بها مع الاعمال الخالدة. وهذا لا يتاتى لاي يرومه ، اما التشبث باذيال هذا المنهج او ذاك فهو سهل لمن ضعفت شخصيته وبحث عما يعوض نقصاً ، ويهيء اسماً على سبيل « المودة » العابرة. وكثيراً ما يُهدر جانب « اللغة » حتى في هذا المنهج الذي يسمونه النقد الجديد والذي هو في أساسه عمل لغوي ، رأى اصحابه أنهم محصورون في زاوية حادة من علم اللغة فتطفلوا على لغة النص الادبي المبدع وإلا فتذوق اللغة وأدراك سرها من عمل أدبي مبدع كذلك ، ادبي مبدع ذاتي ، وليس تطفلاً أو ادعاءً.

أما هدر المعنى أو الفكر أو المضمون فله دلالة اخرى ، نحن نرعى المعنى ، أليس المعنى عنصراً أساساً في النص ؟ أمّا هُمْ فحرب للمعنى وللفكر وللأخلاق وللانسان وهذا غير معقول ما لم يكن وراء الاكمه ما وراءها وما يسير فيه مغفلون وراء مغرضين حاربوا الادب المبدع كله لانهم قصدوا الى محاربة فكرة معينة او ما سموه بالانطباعي لا ينقد بمقتضى ايديولوجية معينة ، ولكنه لا يهمل مقام الفكر في النص عمقاً ودلالة على انه صفة تميز هذا النص من غيره فزائد في مدى اصالته.

* ولكل نص نقده الخاص به ، وليس نقدنا اموراً مقررة سلفاً نتعامل بها مع النصوص مهما تختلف !

يبقى أننا نسعى لان نُخرج ما يعطينا إياه النص مخرجاً عليه مسحة من جمال ، ونتمنى ان تكون مقالتنا إبداعاً على الابداع ، يكوّنُ الإبداع الاول دافعاً اليها وتاتي على ما يمتع القارىء حتى لو لم يكن له سابق علم بالنص ؛ وعلى ما يبعث القارىء الى البحث عن النص ليقرأه وليفيد من النقد فهماً وتذوقاً ـ ويظل القارىء جزءاً لا يتجزأ من رسالتنا.

إنَّ هذا الذي نسعى الى تحقيقه ، ونرى أننا حققنا قدراً منه يصعب على كثيرين ، بما يتطلب من قدرة على التركيب بعد التحليل.

المسالة تطول ، وتتكرر مع الازمان ، والخلاصة فيها أن أضم صوتي الى صوت عبد الجبار عباس « فاجهر بانني ناقد انطباعي » قبولاً لما يرونه مخالفة لهم ، او اشتراطاً على أن تشتمل كلمة الانطباعية ـ بعد تجريدها من معناها الاصطلاحي ـ ما نحن فيه من نقد ، وإلّا فاني اصف نقد عبد الجبار عباس وأصف نقدي بكلمة واحدةهي الادبي ، وأقول ان نقدنا ، في تميزه ، هو « النقد الادبي » ـ وأدبيتنا سليمة تقابل أدبية مدّعاة ظاهراً مريبة باطناً.

آه ! كم أوَد وأحب للناقد العراقي أن يكون ناقداً حقيقياً ، له شخصيته ، وله أصالته مترفعاً عن الركض وراء « مودات » عابرة تندررأسه في الغرب في زاوية معينة فيحسبها لفرض في نفسه منهجاً متكاملاً خالداً ـ وما هي كذلك !

□ لا شك في أنك أوليت القصة القصيرة في العراق جلَّ اهتمامك الادبي ، ووجهت الانظار الى عدد كبير من القصاصين العراقيين بل جليّت أسماء اخرى لكنك اعتنيت أكثر بالرائد محمود أحمد السيد حتى أصدرت عنه كتاباً خاصاً.. ترى أتجد ميزة تخصه لم تجدها عند سواه من معاصريه أو من جاءوا من بعده.. عبد الحق فاضل ، ذنون أيوب ، عبد المجيد لطفي..؟

ج ٢ : ـ الميزة الاساس في محمود أحمد السيد أنه جيل وحده ، وانه جعل من سعيه الى أن تكون للعراق قصة مبدءاً ورسالة ، يوم لم يكن للعراق قصة ولم يكن له قصاصون وكان

الادب شعر فقط . سعى وجد وحقق فطوّر القصة لديه إبداعاً ومفهوماً ونقداً حتى وصل الى ما وصل اليه في مجموعة « الطلائع » ثم في مجموعة « في ساع من الزمن » .
ومع احترامي لذي النون أيوب وعبد الحق فاضل وعبد المجيد لطفي إلّا اري أنهم لو ساروا في طريق محمود أحمد السيد مكملين مفهومه إبداعاً ورأياً لكان حظ القصة العراقية خيراً مما كان ، ولكانوا ـ لو استطاعوا ـ أكبر مما كانوا . . . وأؤكد خصوصاً جانب اللغة والبناء .

□ يخيل ألينا أن العديد من المصطلحات النقدية الادبية ظلت غامضة عن ذهن القارىء . وفي إحدى مقالاتك المتاخرة عن محمود أحمد السيد وصفته بالكاتب الشعبي ، وقوّست كلمة (الشعبية) للتدليل عليه ، لكنك لم تحط لمفهوم الشعبية مداها الفكري والدلالي ليستنتج القارىء المقصود بالكاتب الشعبي .

ج ٣ : ـ تقصد باحدى المقالات المتاخرة ، المقالة التي نشرتها مجلة « الاديب المعاصر » في عددها الـ ٤٧ (شتاء عام ١٩٩٥) . وأحسب أن ما ورد في المقال يوضح المقصود بالشعبية وهي في خلاصتها أن تمثل القصة الشعب ، أن تتخذ الشعب مدارها مبتعدة عن انصرافها الى الغرام لتكون فناً جاداً يؤدي رسالة في المجتمع في محاربة الظلم والفقر وكل ما يزري بالوجود الانساني ، منطلقاً من الوجود العراقي ، فهي ـ أي القصة تنطلق من المحلية الى العالمية شانها في ذلك شان القصص الروسي الذي انتجه تولستوي ودوستويفسكي وچخوف ، وما كان لاوربا في معنى الواقعية وما شرعت مصر تدعو اليه . الشعبية أن تصدر القصة من الشعب الى الشعب . وفي العظام الذين ذكرهم ما يشير الى الشكل قدر ما يشير الى المضمون . ويذكر للسيد ما حققه إبداعاً ومفهوماً للقصة العراقية من شؤون الشكل قدر ما حققه من شؤون المضمون . وتاتي الشعبية شكلاً كما تاتي مضموناً فهو يريد أن يكون للقصة معنى في الوجود الانساني ، وكيان دافع نحو الافضل ، ولعله في هذا متقدم حتى على المصريين من معاصريه الذين نادوا بمصرية القصة .
ويذكر أن الشعبية في خلاصتها خدمة للشعب وإيمان به ، ولكنها لم تتحول مصطلحاً وكانها دخلت في الواقعية ، بل الواقعية الانتقادية ، بل الواقعية الفعالة في الاصلاح بما يقترب أو يلتقي هدفاً ـ وربما منطلقاً ـ مع الواقعية الاشتراكية ـ وكان للشعب دلالة خاصة فيما هو واقع عليه من ظلم المستغل (بكسر الغين) وما له من عناصر الخير ، وما يجب على المفكرين والمبدعين من خدمته والأخذ بيده .

□ في مطلع السبعينات راج رأى خطأ ، يقول : بغداد تقرأ أي انها تستهلك ولا تنتج وهذا خلاف الحقيقة ، اذ ما من شعب لا ينتج ابداً هل يعود بروز سؤال من هذا النوع في تلك المرحلة الى خلو الساحة الادبية من نقاد كبار للرد عليه أو يعود الى أن الفترة التي طُرِحَ فيها هذا الرأي لم يكن ثمة مبدعون عراقيون يوازون في الاهمية المبدعين العرب ؟

ج ٤ : ـ يبدو لي أنك تضخم الدلالة كثيراً بما قد يخرج بها عما وضعت له ، والمسالة معروفة قبل السبعينات ، ولعلها كانت معروفة منذ الاربعينات وما قبل الاربعينات ، ومنطلقها أن العراق يقرأ ، والعراقي يقرأ ، يقرأ ما تنتجه مصر أكثر من المصريين ويقرأ ما تنتجه لبنان أكثر من اللبنانين ، وعرف جيداً أن الناشرين هناك يفكرون أولاً بالعراق والعراقي فيما « يستهلك » من الكتاب قبل الإقدام على طبعه او نشره .
أما ان العراق يستهلك ولا ينتج فلم تكن واردة في عهدنا . وصحيح أننا نشعر بان مصر متقدمة ـ عموماً ـ علينا ، وان لبنان دار نشر متقدمة كثيراً علينا ، ولكن ذلك لم يؤدِ بنا الى استصغار شان الادب الذي ينتجه العراق ، بل إننا كنا نرفع من شان الشعر العراقي ونضعه ـ مستشهدين أحياناً بالموازنة والمقارنة ، وأحياناً باقوال ادباء من الاقطار العربية ـ في مقدمة الشعر العربي .
اما الذي راج في السبعينات فلم اسمع به على ما لي من صلة بالإبداع العراقي ، وكيف يروج وللعراق مكانه المعترف به في الشعر عموماً ، وما صار له في الشعر الحر ، ثم مكانه في القصة القصيرة ، ولو رجعت الى مقدمة كتابي الصادر في بيروت عام ١٩٦٧ باسم « في القصص العراقي المعاصر » لقرات . « . . . استطاع الكاتب العراقي أن ينتج ما هو جدير بالاحترام ، وبين هذا الذي نشر ما يقف على صعيد واحد مع جياد ما انتجت الاقطار العربية الاخرى ، وقد يبز في هذه ويبز في تلك » ، منطلقاً من ثقة بادبنا وثقة بمستقبله .

□ منذ صدور كتابك النقدي القصصي الشهير « في القصص العراقي المعاصر » (١٩٦٧) حتى صدور كتابك الأخير « في الريادة الفنية لقصص العراقي » (١٩٩٠) مسيرة طويلة ساهمت فيها بتجديد قيمة القصة العراقية القصيرة ـ بل منحتها أهمية خاصة وركزت على عدد من أبرز قصاصيها خصوصاً في مرحلتي الخمسينات والستينات لكنك لم تعط القصاصين الشباب من أجيال ما بعد الستينات ما يرضى هؤلاء الكتاب بالذات .

ج ٥ : ـ الملاحظة ـ في عمومها ـ صحيحة ، وان كنت ـ في خصوصها ـ قد كتبت ـ وقلت ـ شيئاً هنا أو هناك ، واني لم انقطع عن الحصول على المجاميع القصصية وقراءة عدد لا باس به منها وصولاً الى العقد الثامن بل الى العقد التاسع ونحن في اوائله . ولكن الالمام والقراءة شيء والكتابة والاحتفال بالمجاميع شيء آخر ، ويرجع السبب في هذا الشيء الآخر الى النتاج القصصي نفسه فلن أقع فيما تهيات لي قراءته منه على ما يفرض نفسه على القلم ، وتعلم أني اهتز للإبداع ، ويستجيب القلم سريعاً الى الرائع منه ، أما الردىء وأما المتوسط فقلما عبات به إلّا ما كان يحدث في النفس من تالم ولا سيما حين أرى الشباب ضعافاً في شخصياتهم ،

يهيمون « بالمودات » الوافدة أكثر من النظر في نفوسهم وواقعهم وما هم له وهو لهم . لقد قرأت عدداً لا باس به من القصص ومن المجاميع ولكني رأيت الشباب ضائعين يتصورون أنفسهم أكبر كثيراً مما هي عليه ، ويدّعون من التجديد ما ليس لهم وما ليسوا قادرين عليه ، ومنهم من يذهب في التنظير كل مذهب ناسين أيسر ما يجب عليهم وأول ما يجب من التمكن من اللغة العربية ومن الإلمام بالتراث العالمي ومن التواضع بازاء إلعظام الخالدين والقصاصين العراقيين السابقين عليهم الذين مَهّدوا الطريق وقطعوا أشواطاً محترمة وأتوا بما يعجب ويبقى .

أريد أن أقول إن كثيراً مما كتبه الشباب كتبوه في ظل الادعاء والتنطع ومن منطلق لا يقوم على قاعدة من الجديد والتجديد جرّهم الى لعبة الشكل أولاً ، والشكل وحده ، فراحوا يمزقون وحدة العمل ، ويعبثون بالفكر ويقدمون من حقه التاخير ويظهرون ما من شانه الإخفاء ومنهم من استطاع أن يبني شكلاً له حظ من الجمال ولكنك اذا فتشت ما تحته وما يجب أن يرد في داخله لم تجد شيئاً . . .

أرجو أن نتنبه الى حالنا فنوطد من شاننا وننطلق من ذواتنا ، وهذا الرجاء يعني - أو يشترط - أن نبدأ ونسير ونحن مالكون للموهبة وللأدوات اللازمة .

أقول هذا ولعلك رأيت أني احتفلت غاية الاحتفال وانا في بدء تسعينات القرن باعمال لكتاب من عقود سابقة منهم غانم الدباغ ولكتاب يعدون ستينيين ظهر لهم إبداع اخاذ في أوائل هذه التسعينات فهم : غازي العبادي صاحب « خطوات المرأة الثالثة » ، ومنهم أحمد خلف صاحب « صراخ في علبة » ، وعايد خصباك صاحب « الغروب الاخير » ، ومحمود جنداري صاحب « عصر المدن » . . . ومعنى هذا أني لو وقعت لكتاب من العقود التي ذكرتها على ما يهز النفس إبداعاً لما تاخرت عن الكتابة عنه والإشادة به . وتعلم أني أبحث عن المبدع الجيد ولا يسرني أن أكتب عما هو دون ذلك ، واذا كتبت فقليلاً ما أكتب ، ومن ذلك - كما تعلم - ما نشرته متاملاً في العدد ٩ - ١٠ / ١٩٩٢ من الاقلام عن قصص تسع نشرتها المجلة في عدد سابق ، فلم يرتض الشباب - أول الامر - ما كتبته مخلصاً لهم ؛ ومنهم من خرج عن الطور ثم عادوا الى الهدوء والنظر في النفس ؛ وان كان المطلوب منهم أكثر من هذا . . .

□ الآن ، وبعد هذا الكم الهائل من القصص القصيرة ، مجاميع ومجاميع مشتركة ، قصص مبثوثة ومنشورة في الصحف والمجلات العربية ، ألم يحن الوقت لعمل انطولوجيا قصصية تبرز أجمل أو أفضل القصص القصيرة ليسترشد بها الدارس والقارىء على ذائقتك النقدية التي تهم الجميع ؟

ج ٦ : - أصحح « انطولوجيا » بـ « انثولوجيا » أو « انتلوجيا » وافضل كلمة « مختارات » ، وانك لتنكا جُرحاً بسؤالك الوجيه ، والوجيه جداً ، ولعلك تتذكر كتابي - وقد ذكرته - « في القصص العراقي المعاصر - نقد ومختارات » ومضى العزم بعد صدوره الى أمرين :

الاول : إعادة الطبع بعد إضافة نزار سليم وعبد الملك نوري في البدء ، ونزار عباس لدى الانتهاء . ولكن هذا لم يُمكن - مع الاسف .

والثاني : عمل كتاب ثانٍ يتضمن « نقداً ومختارات » لمجاميع صدرت لكتاب جاءوا بعد العقد الخامس ، ومضوا صعداً . ولكن هذا لم يمكن - مع الاسف كذلك . وصارعمله - في ظرفي الحالي - مستحيلاً ، وأقصى ما عملته ان جمعت ما كتبت عن مجموعات قصصية وألحقت بكل نقد للمجموعة نصاً مختاراً . ولم يات العمل منهجياً في اختيار المجموعات ، ولم يسد المطلوب على المطلوب ولكن على قاعدة ما لايدرك كله لا يترك جله (او بعضه) والكتاب جاهز معد للطبع .

وإلّا فعمل مختارات للقصة العراقية ضرورة ملحة وواجب واجب وارجو ان يتولاه من هو أهل له بعد أن دخلت في دائرة « العجز » .

□ استطاع النقد القصصي أن يشير الى عدد من القصاصين الطليعيين (في القصة والرواية) لكنك لم تتناول هؤلاء بالدراسة المستفيضة - كما حصل مع كتاب آخرين لا يعدون مجددين في صناعة القصة والرواية ؟

ج ٧ : - لنعترف اولا أن النقد لدينا لم يصل بصاحبه الى التوجه التام والمتابعة المتصلة والكتابة - منهجياً - عما يصدر لمجددين وغير مجددين .

ثم ان المجدد لدىّ هو المجيد ، والعمل الجديد هو العمل الجيد ولم يحدث لي - في حدود قناعتي - أن كتبت عن عمل غير جيد ، واذا ذكرنا هنا الروائيين - وتركنا القصاصين فالذين كتبت عنهم كلهم جيدون مجددون : فؤاد التكرلي ، جاسم الهاشمي ، غازي العبادي ، علي خيون ، عبد الخالق الركابي ، ومهدي عيسى الصقر . . . وكاظم الاحمدي ومحمود سعيد . . هذا غير ما ورد عن غائب طعمة فرمان ، ويوسف الصائغ وهشام الركابي ، وما ورد أسبق من ذلك عن شاكر جابر . . . بل إني قرأت روايات مخطوطة ونوهت بها ومن ذلك رواية طه حامد الشبيب (إنه الجراد) ورواية شوقي كريم (الجذاذ) . وقرأت - كذلك - من دون أن تحصل فرصة للتنويه برواية لعلي خيون .

وأحسب أن العدد غير قليل حتى لو لم يكن شاملاً مستوفياً .

ترى أكل هؤلاء لم يكونوا مجددين ؟ ولم يكونوا طليعيين . اتريد أن اقول إني اتابع - قدر الإمكان - ما يصدر وان فيما يعد نفسه طليعياً لم يكن مقنعاً في مقياس الجودة فهو مفتعل متابع لما رُوي عن طليعية غربية هبّت جزئياً وانطفات كلياً . . .

وأعود لاعترف باننا لم نصل في النقد مرحلة الاستقرار

والتوجه التام ، واعترف ان بين القصاصين من فاتني ـ بسبب طارىء أو آخر ـ أن أقف عندهم الوقفة اللائقة بهم مع أن فيهم من هو أجدر بالوقفة من فلان أو فلان ممن وقفت عندهم . . .

ولهذه الظاهرة لدى سبب قد يعود الى ظرف طارىء ، ولكنه يعود أكثر من ذلك الى أن القاص نفسه يغير من مسيرته ويخضع لمؤثرات خارجية تجوز على خط إبداعه حتى يبدو الكلام عن عمله السابق وكانه في غير محله !

□ هناك من يرى أنك ما إن تقرأ نصاً قصصياً أو روائياً حتى تحتفي بذلك القاص او الروائي . يرى البعض من متابعيك ، أنك وحالما تنهي من نشر المقال عن ذلك القاص أو الروائي فانك لا تعود ثانية اليه ، اي انك تكتفي بمقال واحد عن ذلك الروائي . . بمعنى لا تواصل تعميق ما توصلت اليه من آراء تخص ذلك القاص أو الروائي ؟

ج ٨ : ـ الظاهرة صحيحة واقعة فعلا . وسببها المباشر أني حين أكتب لاول مرة فاني اكتب عن إعجاب وقناعة وتامل ودوافع أشبه بدوافع مبدع الرواية الى كتابة الرواية فاقول كل ما يحسن قوله باللغة التي يحسن الاطلالة بها على المؤلف والقارىء .

وأظل أتابع ذلك الكاتب وأقرأ له ولكني لا التزم الكتابة عنه مكتفياً بالذي قلته عن عمله السابق حين لا أجد في العمل اللاحق ما يفوق العمل الاول فيثير الإعجاب ويؤدي الى القناعة والتامل ويدفع الى كتابة يراها صاحبها مجدية تضيف اليه شيئاً اضافتها للعمل الجديد المكتوب عنه منتظراً عملاً من نمط جديد بتجويد جديد ولعلك لاحظت أن لصمتي معنى صار معروف الدلالة .

□ وماذا بعد ؟

ج ٩ : ـ أما بعد فانه يفهم من خلاصة الاسئلة والاجوبة اننا في العراق ما بنا حاجة ـ ابداً ـ الى ما وصل الينا من نشاط عرفه اصحابه على انه نقد جديد يحتل اسم البنيوية منه مكان الصدارة ؛ فهو يصدر على شكل لعبة يحرك خيوطها امرؤ لم يستكمل الادوات اللازمة لكي يكون ناقداً ، لانه لو استكمل ادوات الناقد ـ طبعاً واكتساباً ـ لترفع عن اللعبة نفسها ، وكان أصيلاً .

ويكفي من عيوب هذا النقد المسمى جديداً أن صاحب الاثر المنقود نفسه (القاص والشاعر) لا يفهم شيئاً من كلام المسمى نفسه ناقداً ، فيشيح بوجهه متهماً الناقد ـ اذا صحت التسمية ـ بالجهل والادعاء واللعب وأشياء أخرى .

وليست بنا حاجة الى امرىء يسمي نفسه ناقداً وهو متنطع ، يوغل في « الانشاء » ليقول في الاثر المنقود ما ليس فيه ، كما ليست بنا حاجة الى متملق او شتام أو طالب وجاهة يسعى الى أن تحف به فئة يسمى افرادها بالمريدين .

ويفهم ـ كذلك ـ أن بنا حاجة الى ناقد معلم لا يلتزم بالكتابة عن الآثار الجيدة فقط وإنما يكتب عن الغث والسمين ، وعن الغث قبل السمين مبيناً الاخطاء التي يقع فيها « المنشيء » بدءاً باللغة ومروراً بما للقصص الخالد من سمات وانتهاء بالدعوة الى التواضع والى نصائح تربوية .

اقول تربوية لان الذي يقوم به هذا الناقد ليس نقداً وإنما هو تصحيح دفاتر إنشاء ، كنت أقوم به خلال عملي في المتوسطة والثانوية ودار المعلمين العالية . وتدعو اليه ـ خارج المدرسة وفي غير دفاتر الانشاء ـ كثرة المتعجلين في الكتابة ومتعجلي الشهرة على حساب الموهبة والامكانات المكتسبة .

أجل بنا حاجة ما الى هذا الضرب من تصحيح الدفاتر وان لم يكن نقداً ، او مالوفاً في العالم .

اما حاجتنا الجادة فتبدو في ناقد ممتهن يرتبط تمام الارتباط بالجريدة الفلانية او المجلة ليكتب عن كل ما يصدر على أنه قصة او رواية ـ وهذا ما لم يحصل هنا ، ولم يحصل في الغرب ، وان كان الناقد المتهن قد وجد في الغرب ووجد منه كثيرون يتوزعون على الجرائد والمجلات ، يتناول مجموعهم مجموع ما يصدر ، وان كان منهم من يلتزم بالتعريف فقط ، او التعريف الموجز أحياناً .

الخلاصة أن حاجتنا تتلخص بناقد أدبي ـ وأدبي فقط له ما يلزم للناقد من طبع واكتساب وعليه ما على الناقد من السهر على القراءة والمتابعة والكتابة . وطبيعي أني حين انص على الحاجة الى « ناقد أدبي » أدبي ، اقصد أكثر من « ناقد أدبي » أدبي فناقد واحد لا يدل على النقد ، ولا ينهض برسالته .

ولابد من أن تتضح الامور ، وان يصح الصحيح ، وكل ما هو آت آت ، ويسرني ـ واسمح لي بافتخار قليل ـ أن يكون لي حجر صالح في أساس البناء المتكامل المنتظر ، وأن أكون قد أزحت حجراً طالما يزري وجوده بالبناء المتكامل المنتظر .

معرضان عراقيان في عمان

اسماعيل فتاح :
التكامل في التعبير

رافع الناصري
/عمان

عندما عاد اسماعيل فتاح من روما عام ١٩٦٥ واقام معرضه الشخصي (المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد) لم يكن احد يتوقع ان هذا المعرض سيصبح بعد اقل من عشر سنوات علامة بارزة في تاريخ الفن العراقي المعاصر . لقد انقسم مشاهدوا ذلك المعرض حينذاك بين متقبل له ورافض لانه ببساطة كان في حينه معرضاً جريئاً بمواضيعه والوانه وطرق معالجتها . لم تكن مواضيع المعرض ذاك تخرج عن موضوع الرجل والمرأة وما تجاوزت الوانه الاسود والابيض الابشىء من الالوان المكملة التي تراوحت بين الازرق الفاتح والوردي المعتم . هذا ما اذكره الآن بعد مرور ثلاثين سنة كما اني اذكر بان هذا المعرض كان قد احدث نقلة حقيقية في الذائقة البصرية يومئذ . فالاسلوب الذي عالج به اسماعيل فتاح معظم اعمال ذلك المعرض كان اسلوباً اقرب الى التجريد التعبيري منه الى التعبير التشخيصي. وعندما بدأ الفنانون الاخرون بالعودة تباعاً الى بغداد واقامة معارض شخصية لهم ازدادت الاساليب الحديثة ومنها التجريدية التعبيرية حتى طغت على كثير من تجارب الفنانين الشباب وخاصة في اوائل السبعينات ومابعدها يومذاك انشغل اسماعيل فتاح باعمال نحتيةكبيرة(نصب) فانجز الرصافي والكاظمي وابو نؤاس والواسطي وغيرها وابتعد عن الرسم لسنوات عدا بعض التخطيطات الاولية لمشاريعه بين الحين والآخر ودراسات لتماثيله الصغيرة ذات المواضيع الانسانية العامة . لقد كان عقد السبعينات بالنسبة للفنان اسماعيل فتاح عقد النحت والتفرغ له كلياً ولكن ما ان طل عقد الثمانينات وبدأت الحرب العراقية الايرانية حتى وجد نفسه منخرطاً في تحد كبير مقدماً على عمل فني سيخلده ابد الدهر الا وهو نصب الشهيد الذي فاز به على اقرانه بجدارة يحسد عليها . لقد نفذ هذا النصب الذي سيبلغ ارتفاعه اربعون متراً على شكل قبة بغدادية مغلفة بالقاشان الفيروزي . شطرها الفنان من الوسط لتصبح كتلتين تتلاشى نقطتيهما في اعالي سماء بغداد الصافية . انه عمل ذو دلالة روحية كبيرة خلد الشهيد العراقي بقدرما خلد اسماعيل فتاح ومعه النحت والعمارة العراقية . بعد ذلك اصبح كل مايعمله من نحوت يبدو ضئيلا بالقياس الى هذا العمل الجبار فتحول الى الرسم من جديد وكرس كل وقته له مكتشفاً امكانيات الورق وما يعطيه من حساسيات للخط واللون . لقد انشغل اسماعيل فتاح بهذه الرسوم الكبيرة واقام المعارض لها منذ اواسط الثمانينات فعرض في لندن وباريس وبغداد وها هو الآن في عمان ليعرض في دارة الفنون (مؤسسة عبد الحميد شومان) لوحاته المرسومة على الورق ويعرض بجانبها نحوته البرونزية السبعينية وبعضاً من اعماله الطباعية .

ان كنا عرفنا اسماعيل نحاتاً ورساماً بارعاً طيلة هذه السنين فأننا سنفاجىء بانه ايضاً حفار مدرك لخصائص الحفر والطباعة منذ طبعاته الاولى وهي ليست بالكثيرة على اية حال لقد بدأ متسلحاً بقوة خطه وفهمه للكتلة والفراغ والضوء والظل . انها خبرته الطويلة في النحت والرسم عكسها على محفوراته بالاسود والابيض لينتج لوحات طباعية متقنة (حفر بالحامض والاكواتنت) علماً بان وسائله التقنية بسيطة تكاد تكون بدائية . ففي مشغل الكرافيك التابع لكالري (حوار) في بغداد والذي يشرف الفنان الكرافيكي الشاب سلام عمر (هو خريج قسم الكرافيك في معهد الفنون الجميلة اواسط الثمانينات) نفذ اسماعيل هذه الاعمال وطبعها بمساعدة الفنان سلام نفسه . واذا ما عرفنا بان هذه الاعمال قد طبعت في السنتين الاخيرتين ٩٤ - ١٩٥٥ سندرك مدى مايعانيه الفنان في ظل حصار ظالم لاتتوفر فيه ابسط المواد الاولية للرسم او الحفر والطباعة . وسنقدر جهد فنانينا الشباب الذين لم يتنازلوا عن شروط الاتقان والحرفيات العالية . ان اعمال اسماعيل فتاح الطباعية الاربعة المعروضة في دارة الفنون لتمثل النموذج المتقدم لفن الكرافيك العربي المعاصر . وتنبهنا ايضاً الى ان الفنان الواعي قادر على التعبير والابتكار مهما كانت الظروف والوسائل الفنية وهاهو اسماعيل فتاح يقدم لنا في هذا المعرض ثلاث وسائل فنية لكنها مختومة باسلوبه سواء كانت نحتاً او رسماً او حفراً وطباعة .

انه يستخدم كل مادة مستنفذاً مداها الفيزياوي وقدرتها التعبيرية ، ففي النحت وخاصة البرونز يوجد تعبيريته ابتداءً من بناءه الاولي للطين فهو يعطي حركة اليد والاصابع المشتغلة على التمثال اهمية خاصة لتشكيل الملمس ومنها ينقل التأثير المناسب الى الاشكال . ومع ان تماثيله السبعينية تحمل اسماءً لمواضيع مختلفة منها القناع وسيزيف وبيكاسو وغيرها الا ان لوحاته المرسومة على الورق لاتتعدى موضوع الرجل والمرأة او تصوير الوجوه حسب . وهو هنا يرسمها بحرية كبيرة من اجل ان يوجد تعبيره . واجملها تلك التي ينفذها بالابيض والاسود مع قليل من الالوان ويستخدم فيها الوان الزيت والحبر والاكرليك . اما في الطباعة فيتنازل عن كل هذه التركيبات النسيجية لصالح المساحات والخطوط بتأثيرات كرافيكية غاية في الجمال ولاغرابة في ذلك فهو فنان بارع حقاً يقف على ارث حضاري كبير وتجربة شخصية غنية تعد من اهم التجارب في الفن العربي المعاصر .

وهم الرسم



(معرض الفنان العراقي الكبير
شاكر حسن آل سعيد
في المركز الثقافي الفرنسي -عمان من ١٠/١٨
ولغاية ١٩٩٥/١١/٤)

شاكر حسن ال سعيد :
ما الرسم وأين حدوده

عندما اعلن شاكر حسن آل سعيد في صبيحة يوم شتائي بارد من أيام عمان عام ١٩٩٣ بأن (كشك العبدلي) هو عمل فني رائع . اسرعنا لمشاهدته وسط نظرات استغراب من جمهور مزدحم في تلك المساحة المخصصة لباصات النقل العام في وسط عمان . فما هو كشك العبدلي ؟ انه مكعب من الالمنيوم والپلاستيك لايتسع لاكثر من شخص واحد يجلس داخله لقطع التذاكر . وقد أهمل هذا الكشك لسبب ما فأصبح هدفاً للصق الاعلانات وبعض الكتابات العشوائية (گرافيتي) أحرقته أشعة الشمس فبدت بعض جوانبه الپلاستيكية معتمة بلونها البني المحروق مختلطاً بالالوان الطينية الأخرى والخطوط المحفورة بعفوية . ثم تمادى شاكر حسن في حماسه لدرجة انه القى في بغداد محاضرة اسماها (كشك العبدلي) وحاول اقناع المسؤولين عن دارة الفنون في عمان لنقله الى باحة هذا المركز بأعتباره عملاً فنياً متكاملاً . ان حماس شاكر حسن لهذا (النموذج) يعبر بشكل من الاشكال ، عن نظرته للفن وربما لخلاصة النتائج التي توصل اليها في فهم الفن ووظائفه . فالكشك بما آل اليه من ظاهر حال، يشبه الى حد كبير ماينتجه الفنان الآن من رسومات على الورق . لم يعد شاكر حسن يرسم لوحة بمعنى الرسم المتعارف عليه . بل انه يكتشف وحسب . والعناصر الفنية المؤلفة للوحته تتكون من بقايا ماينتج من قصاصات ورق وآثار الوان واشكال يشتغل عليها بطرق مختلفة . يوم احتفلنا بعيد ميلاده السبعين في دارة الفنون (اذكر اني علقت على طريقته ووسائله بالرسم) حين قلت :كلنا يشتري المواد الفنية من مخازن مخصصة لبيع هذه المواد إلاشاكر فإنه يشتريها من الصيدليات ومخازن البقالة وبائعي القرطاسية ،وليس هذا إلانوعاً من ممارسة الحرية في انتاج العمل الفني ، وانها حتماً حالة وعي عالٍ بالخروج عن التقليدية في الرسم .

في اعماله الاخيرة المعروضة في المركز الثقافي الفرنسي / عمان ، (وهي خلاصة تجربة جديدة بدأت منذ اربع سنوات تقريباً) يقدم شاكر حسن لوحة ذات وجهين . فهو يبدأ بالوجه الاول فيلصق ويلون ويخربش على ورق شفاف غالباً ، وبعد أن ينتهي منه يكمل على الثاني ، فيستغل ما تبقي من اثار الوجه الاول لخلق لوحة جديدة. وعندما يضعها بين زجاجتين يتداخل كلا الوجهين لينتج عنهما لوحة متكاملة تحمل كل تلك العناصر الجميلة للكتلة والفراغ واللون والضوء وبذلك يمكن مشاهدة اللوحة من جانبين. ان استغلال الفنان للضوء الطبيعي ، او الضوء الاصطناعي على حد سواء ، يمنح اللوحة سحراً خاصاً ، لأنَّ هذا الضوء ينفذ اليها من مصادر واتجاهات مختلفة فيزيدها توهجاً او غموضاً تبعاً للوقت وزاوية النظر الى اللوحة . كما ان الضوء يساعد ايضاً على ابراز بعض الالوان والمساحات بينما يغمر مساحة اخرى بالعتمة لينتج عن كل هذا احساساً بالتسامي الناشئ عن مسحة الغموض التي تستدعي جملة تداعيات بصرية ، بعضها وليد عمل عفوي والآخر عمدي .

ان تجربة شاكر حسن آل سعيد في الرسم (خمسون سنة او اكثر) تجربة غنية وطليعية في الفن العربي المعاصر ، فهو منذ البداية (اوائل الاربعينات) كان مختلفاً عن اقرانه من الرسامين العراقيين ، كان الاكثر حداثة في لوحاته وكتاباته الفنية ، والاكثر معاصرة في افكاره . وقد مضى على هذا النهج ، سابقاً كل الاجيال اللاحقة .والمتابع لاعماله الفنية لا يستطيع حصر شاكر حسن في خانة جيل معين كما درج النقاد على تصنيف الفنانين تبعاً لسنوات عطائهم . فشاكر حسن لا يعرف ان كان من جيل الخمسينات او الستينات او السبعينات . وأنا اعتقد بانه رسام ينتهي لكل الاجيال ، بل يتجاوزهم في كثير من الاحيان . وانه بحيويته وتجدده وحريته في الرسم قد سبق الجميع ، وخير دليل على ذلك مانشاهده في هذا المعرض. فاننا نشاهد هنا اعمالاً فنية خالصة ، تحمل جمالياتها الخاصة وتقنياتها العالية لكنها تقنيات مخفية ومموهة وراء عناصرها المختزلة والمجردة الى حد انك لاتفرق كثيراً بينها وبين اية لقية عتيقة او اثرية شاهدتها في يوم من الايام في كتاب قديم او مخطوطة متآكلة . وما هي إلالوحة معاصرة جداً وحديثة جداً بكل تفاصيلها . شاكر حسن آل سعيد بأعماله هذه يضعنا بين وهم الرسم وحقيقته . انه يمزج الازمنة والافكار والاشكال والألوان بمهارة الساحر ويقدمها لنا جاهزة ، تمنحنا متعة بصرية وذهنية مشفوعة بسؤال كبير وصعب جداً . ما الرسم ، واين حدوده ؟

المقطورة رواية السخرية والمرارة

باسم عبد الحميد حمودي

«المقطورة» رواية محمد شاكر السبع الجديدة لون من الكتابة لم يألفه الخطاب الروائي العراقي من قبل ، فيها تفجرت قدرات الروائي الذهنية وتفتحت عبر المحلية الصارخة (جو مدينة العمارة السياسي والاجتماعي ـ مدينة الروائي) آفاق التجربة الروائية في شتى مناطق الوطن العربي وخارجه .

العمارة ، هنا ، شارع الامير عبد الاله وجسر الملك غازي وسوق الدجاج وسوق العجم ومحل كاظم الكبيجي(بائع الكباب) ومطعم الشرق الجميل لصاحبه صبري الاحدب ومقهى عيدان وفريق النيازك لكرة القدم وخمارة يوسف اوري وخمارة كربيت وسواها هي «باهيا» جورج امادو ، وقرية كازانتراكيس في «زوربا» ، و «سكرية» نجيب محفوظ ، و «ناصرية» عبد الرحمن الربيعي ، و دبلن؛ جويس ، ولكن بطعم آخر ، ولون آخر يختلف عن الشواهد كما تختلف الشواهد بعضها عن البعض الآخر .

«المكان» لدى محمد شاكر السبع يعج بالضجيج الساخر المعارض للمألوف ويقدم لنا ـ عبر منظور الروائي ـ شخوصاً غير مألوفين تماماً ولكنهم يمتلأون حياة وعذوبة و (معارضة) ذهنية وسلوكية للواقع المألوف العادي . واذا كان (أجنة) هؤلاء قد طرحوا مرة في رواية محمد شاكر السبع الاولى (النهر والرماد) في شخوص الفتية الثلاثة فإن «نعيم الجويسم» بطل الرواية الاساس وصاحب «المقطورة» ورفاقه بدءاً بعبود رامي الحصى وانتهاء بمحمد عريف الجيش (انصنعوا) من جديد في هذه الرواية التي لايمكن ان يكتبها غير السبع ، ولا يمكن أن



يكون (رجاله) فيها غير هؤلاء .

قلت بداية إن خطاب السبع الروائي هنا سياق لم يألفه الخطاب الروائي العراقي ، ذلك انه يتفجر عذوبة وفكاهة وعمقاً وقدرة على احكام الصنعة وعلى تقديم الرجال الجوف من سقط المجتمع ونهايته تقديماً جديداً ممتعاً استطاعوا فيه على مسرح الرواية فرض ارادتهم وحققوا طموحاتهم الخاصة ـ وبرغم كل العراقيل والصعاب ـ خلال يوتوبيا المقطورة .

المقطورة هنا سيارة قديمة بدون سقف تركتها في منطقة خالية من السكان عند اطراف المدينة شركة اجنبية كانت تعبد الطرق ، فاستخدمها نعيم الجويسم مسكناً له ، اثثها تدريجاً وادعى أنه اشتراها ، وجمع فيها من عثر عليه من شباب لفظهم المجتمع او حاربتهم الحياة ، ومنهم عبود الشاب التائه الذي كان يشحذ الطعام ويجمع اعقاب السجائر ليشربها فصنع منه عتالاً في علوة الخضروات ، و«شرطي» المقامر الدائم ابن الشرطي حماد زوج الست حورية التي انجبت له ثمانية وعشرين ولداً ذكراً ضاق بهم منزله الذي انسل منه « شرطي » يوماً ليراهن على كل شيء ولم يعد اليه الانادراً ، ووالى سلمان الذي ترك بيته بعد ان راودته زوجة ابيه عن نفسه وعمل صياداً للسمك نهاراً و ينام في اي مكان ليلاً .

نماذج مثل هذه تتميز بالصعلكة المجبرة على اتخاذ هذا السبيل وليست صعلكة زربوية تتخذ من الوقوف ضد التيار الاجتماعي امرا يشكل لها امتيازاً فلسفياً او ذاتياً بل هي صعلكة مضطرة اضطراراً وقد حكمت عليها الاقدار وظروف المجتمع ان تغدو كياناً هامشياً ، ولكنه كيان يملك امكانات التميز والدفاع عن حقه في الحياة بطريقته الخاصة .

جمع محمد شاكر السبع كل هؤلاء في مقطورة نعيم الجويسم الذي استطاع ان يضع انظمة خاصة للسكن فيها ، وان يجعل الجميع يتضامنون لاالاسناد بعضهم بعضاً ، بل لمساعدة الآخرين ، وبحكم قيمهم الطيبة الاساسية وفروسيتهم فقد تصدوا للشرطة التي هاجمت طلبة المدارس خلال المظاهرات المعادية للعدوان الثلاثي على مصر العام ١٩٥٦ واشبعوهم ضرباً ، واستطاع المفوض ابراهيم انقاذهم من المحاكمة وعلت منزلتهم « السياسية » دون ان ينتموا الى حزب او تنظيم سياسي .

واذا ينجح السبع عبر « الجويسم » في ترميم المسار الاجتماعي والحياتي لشخوص « المقطورة » التي عاشوا سوية

فيها ، متصلين بالدنيا المجاورة عن طريق العمل ومنقطعين عنها معاً ، فقد اتخذ نعيم من « الحفلات » التي يقيمها « سكان » المقطورة متنفساً اجتماعياً للمشردين الآخرين والمضطهدين والى هذا الحد كانت « المقطورة » تؤدي دورها النفسي والروحي والاجتماعي في علاقات سكانها وفي علاقات الاخرين بهم .

وتقوم ثورة ١٤ تموز ، ويتفجر مافي داخل المجتمع العماري من تناقضات ، تصعد طبقة وتنهار اخرى ، وتختفي قيم على حساب قيم جديدة ، لكن « الزيف » يزداد والكذب على الحقائق التاريخية والاجتماعية يتصاعد ، فمن كان مسجوناً بسبب السرقة او جريمة شرف يخرج من السجن بعد الثورة ليتحدث عن بطولاته النضالية ، ومن كان ساقطاً اجتماعياً يتترع بالنقابة لتكون واجهة له لاضطهاد الاخرين ، ويتلمس سكان المقطورة لانفسهم طريقاً صعباً عبر صراع التيارات القومية والماركسية ، ويغدو تكريمهم كمناضلين تصدوا للشرطة العام ١٩٥٦ مظهر فخر لهم لكنه يتحول الى نقمة عندما يقفون مع القوى القومية المضطهدة من قبل حكومة عبد الكريم قاسم وحلفائه وتغدو المقطورة وكراً « تآمرياً » يراقب من قبل « المناضلين » الجدد الذين امتهنوا اللعبة السياسية ليشوهوا الحقائق ويتطاولوا على قدرات الاخرين ويقيموا لانفسهم وزناً اجتماعياً كان مفقوداً .

وامتدت ايادي لاعبي اللعبة السياسية الجدد من امثال علوان القصاب ومحسن البناء ومحاسب البريد الى الشعر والموسيقى حتى استطاعوا طرد المعلم خالد ، معلم الموسيقى، من اللجنة الفنية للشبيبة بوصفه لايعرف فنون التلحين ودفعوه الى ما يشبه الجنون عندما هيجوا عليه الصغار يشتمونه في الشوارع ويكتبون لافتات معادية على بيته بحجة انه لايعرف الموسيقى ، وانهار الاستاذ خالد او كاد لولا احتضان رجال (المقطورة) له ، وعندما قامت ثورة (الشواف) في الموصل وبدأت عملية اضطهاد الوحدويين تتسع في المدينة اشتد ضغط قوى التطرف وضغطت على نعيم وجماعته للانتماء سياسياً لهم فرفضوا ذلك باعتبارهم اصدقاء الجميع ، لكنهم لم يكونوا كذلك تماماً فهم اصدقاء المضطهدين في كل زمان فقد احاطوا المعلم خالد بالرعاية ودافعوا عن النائب السابق عندما حاولت القوى (الطيبة) العدوان على داره وضربوا علوان القصاب لمحاولته الاعتداء عليهم وكان هذا كله دافعاً لمضايقتهم ومحاولة تفتيشهم ليلا ، حتى كانت ليلة دفاعهم عن شاب وحدوي تعرض لعدوان بالطابوق والعصي وهو في طريقه الى داره باعتباره من « اعداء الجمهورية ومن « المتآمرين الخونة » وهو لم يكن الاحاملاً لرأي ، فاستجار بأهل المقطورة فخرجوا للدفاع عنه وهزموا المعتدين وهنا بدأ هجوم شامل عليهم من كل (شغيلة) المدينة من متسكعين ومرتزقة ومسيسين جدد ، فتصدى المفوض ابراهيم لهذا الهجوم غير المتعادل القوى ووضع سكان (المقطورة) في سيارته وقادهم الى السجن ليقضوا ليلهم هناك ، وهجموا على مقطورتهم فحطموا اثاثهم وساقوها لتشارك في « احتفالات جماهيرية » اقاموها في مناسبة اصطنعوها .

ووقف شباب المقطورة بعد ايام مع الواقفين يرون مركز يوتوبياهم وقد مسخت ومرت امامهم وعليها من يرقص ومن يهزج من اجل السلام ، وعاد زميلهم نجم اليهم بعد ان حطمه (الطيبون) وصنعوا منه مهرجاً بعد حملة ضرب وتكسير عظام ، وخرجت السعادة من حياتهم بذهاب المقطورة ، وتفرق الرجال ، وعاد عبود الى حصاه يرميها عبر النهر تاركاً العمل الذي يعتاش منه ، وبذلك هدمت قوة سياسية حلم مجموعة من الشباب لم تستطيع التعامل معهم ، وهم نبلاء صادقون مع انفسهم ومع قيمهم فانتهى حلمها الى ضياع .

ماذا تريد (المقطورة) ان تقول بلغتها الصافية الموحية ونسيج شخوصها المرسوم بمهارة وحيوية جوها الاجتماعي الاخاذ وفكاهتها السوداء ؟ ان رسالتها معاناة ونشيد احتجاج ساخر ضد قوى القطيع التي تضيع الحقيقة الصافية امامها وهي وسط ازمتها الروحية والفكرية وقصر نظرها السياسي ، وهي ايضاً وثيقة ادانة مرة لفترة من تاريخ العراق انقلبت فيها المقاييس وتسلطت قلة على كثرة ، وهي بعد هذا وذاك رواية اداء متقن وصنعة درامية ناجحة قال فيها محمد شاكر السبع الكثير وقدم من خلالها رواية عمره هو ، رواية لن ينساها تاريخ الرواية في العراق لحيويتها وعمقها واتساع رؤيتها ولامكانية الشد والامتاع فيها .

اخيراً لم تكن رواية السبع - النشيد الدرامي الساخر - وثيقة احتجاج على فترة سياسية فقط ، كانت وثيقة تسجيل حي لدراما المسحوقين وهم يتعايشون مع واقع جديد وفق انانيات وحقد مسبق وارتداء اغطية سياسية غير حقيقية وبالتالي ضياع الحقيقة الكبيرة التي صنعتها المقطورة لشخوصها ، حقيقة الحب للانسان المسحوق والعمل من اجله وضياع حلمه في مجتمع يبني قيمه بهدوء وتضامن وارادة خيرة .

« المقطورة » صراع ارادات ضاعت فيها الاحلام وأستدق تأثير ضياعها بحكم اللغة الساخرة العظيمة المؤثرة التي يمثلها محمد شاكر السبع استاذ الرواية وفنانها المتميز .

المقطورة تاليف محمد شاكر السبع ، اصدار دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٩٥ - ٤٦٠ ص

حضور (الربيعي)
في كتابه
من النافذة الى الأفق

خضير عبد الامير

يحرص الكاتب عبد الرحمن مجيد الربيعي على تسمية (الروائي) ، إن اصدر خمس روايات عن دور نشر متعددة . وهو كاتب قصة قصيرة ومقالة وقصيدة نثر ، واعيد طبع رواياته واعماله القصصية وكتاباته اكثر من مرة ، وعلى مدى العقدين الماضيين .

والربيعي مثقف ادبياً ، فهو لم ينقطع عن القراءة ، قراءة الاعمال الابداعية العراقية والعربية والعالمية ، وقد كتب عن الكثير من هذه الاعمال في مجلات وصحف عربية مختلفة .

وبحكم وجود الكاتب الروائي عبد الرحمن الربيعي في اقطار تعنى بطبع الكتاب ونشره ، مثل بغداد ، وتونس ، والمغرب ، وليبيا ، رالاردن ، فإن له مكانة متميزة في تلك المجالات الثقافية والادبية من خلال معرفته بكتّاب وأدباء عرب جلهم له حضوره في الساحة الادبية والابداعية ، او من خلال النشر في مجلات عربية معروفة ، وهو يقف دائماً في وجه الصمت الادبي والامبالاة واحتكار مجالات النشر ، ويحاول جاهداً ان يعرف بزملائه كتّاب العراق وبنتاجاتهم الابداعية التي يجد فيها رصانة وقوة وثراء ، وإن كانت تفتقر الى سعة الانتشار والى التعريف بوجودها في مكتبات الوطن العربي .

ويكتب الربيعي عن النتاجات العربية الصادرة في مصر وبيروت والاردن وتونس ، عن الـذين يعرفهم شخصياً او بمعرفتـه بنتاجاتهم فقط ، فالكتاب الادبي معرفة متواشجة اواصرها لاتنقطع وانما تتجدد ، وتكون الكتابة هي الرؤية الممتدة عبر الابعاد



والمسافات ، مختـرقة الحـدود بذاتهـا وبموضوعـات شموليتهـا واضحة عبـر احاسيس منبثة ، عاقدة اواصر ثقافية ومعرفية ابداعية في مجتمع تتقطعه مصائر الغربة وتهمس بين جنباته هواجس مقيتة نحسها نحن الادباء في العراق كأنها الفحيح الذي ينشر السم والقطيعة في ارجاء الجسد الحي المعافى .

ومن آخر ما صدر له ، كتاب (من النافذة الى الافق) وتحت عنوان محدد (قراءات ومواقف) ، ومثل هذه القراءات الممعنة في حالة من حالات الكشف عن المضمون وعن الصورة الظاهرة للعمل ذاته ، تؤكد رؤية نقدية بارزة يتحلى بها القارئ المؤكد على الموقف المنسجم وامكانية من يقول شيئاً عن الرواية ، وديوان الشعر ، او المجموعة القصصية .

وهذه الكتابة عند الربيعي تشكل المدخل الذي يواجه حالة ادبية متميزة منها ما هو معروف ومتطامن الى تلك المعرفة ، ومنها ما يبدو وكأنه المغامرة التي ينشـدها البعض ، والربيعي يمعن في مثل هذا التعريف سلباً او ايجاباً ليؤكد الموقف ، كأنه يتجاوز بالكاتب العربي مناخات اعتاد عليها ولا يستطيع منها فكاكاً ، فهو يقع بين حركة الذات النازعة الى الصدق في عملية التعبير عند الكتابة وبين ما هو متمثل ويراه أو ينحاز إليه . لقد واجهنا الكثير من التلفيقات والمتغيرات والانحيازات ، ووقعت الكلمة في مطب التكرار ، وبخاصة امامنا نحن الذين عايشنا اجيالًا ، إلّا أن العديد من الذين يكتبون الان يتصورون العكس .

من هنا تأتي نزعة الكتابة وتحديها ، الكتابة الموقف .

ولكن هل استطاع الربيعي ان يقول كل شئ عن الذين عرفهم او الذين قرأ لهم نتاجاتهم ؟!

يتوزع كتاب (من النافذة الى الافق) على ثمانية اقسام تتوزع بدورها على شهادات اربع تضم تجربة الكاتب في عملية الكتابة ، القصة ، الرواية ، وعن عملية التجريب وتناول التراث بكافة وجوهه ، فضلًا عن تناوله لروايات من تونس ومن عموم الادب العربي والرواية العالمية مع حوار اجراه معه ماجد السامرائي ، وهو حوار دقيق ومتعدد المواقف والوجوه التي تقابل الكاتب ذاتياً وفنياً من خلال عملية الكتابة واطلاق الاحكام ، التي تدخل ، هي ايضاً ، في باب المواقف الصعبة والمتميزة . إن لهذا التوزع ثلاثة وجوه ، الاول : هو الذي أشرنا إليه بالتأكيد على قيم المعرفة والاطلاع وتقديم ما هو غير متيسر بالنسبة الى البعض من الكتّاب في العراق والوطن العربي .

والثاني : شهادة لعصر أدبي وموقف من اعمال ابداعية فنية ، وهذا يعني حضور الكاتب على مدى سنوات ادبية متراكمة تتأكد من خلال مخاطبة جيل جديد ينمو أدبياً ، فضلًا عن توجيه الدارس للقصة والرواية بشكل خاص الى اعمال حديثة الاصدار ، متوال او متقادم إصدارها ، تشكل

رؤية جديدة مضافة الى امكانية الدارس نفسه ، والثالث : اشباع رغبة ادبية ممتعة ، وقول شئ مطبوع جديد بذل فيه كاتبه جهداً مضافاً ، واهم ما فيه هو محاولة للصدق الذي يبقى رائد الكاتب الحقيقي ، ومن خلال اشباع مثل هذه الرغبة فأن الربيعي يؤكد على اسماء وجدت في عالم الادب كالومضة ، وقد حققت شيئاً وتركت اشياء مؤكدة على ذلك الوجود . ومن هذه الاسماء : غسان كنفاني الذي تجاوبنا مع كتاباته ونحن في طور الشباب ، ومثل هذه الاستعادة تصل الى رؤيا عزيزة اهمها ان لاننس مبدعينا ونحن نتنفس الواقع مثلما يفعل الربيعي مع ذكرى غسان كنفاني ، ومثلما تفعل ايزابيل اللنيدي او فعلت في الكتابة عن المواقف السياسية الغامضة ، ومثلما يفعل ماجد السامرائي مع ذكرياته عن السياب ، وبخاصة في رسائله .

ان مثل هذه الاستطرادات والتوصلات تعمق ما نطمح إليه من وضوح الرؤية ، ومن فائدة معمقة داخل عملية النقد ، اذ لايستطيع دارس النقد إلا الأخذ بها والتمثل بتجارب سابقة ومتميزة ، فهي حصيلة دراسة طويلة واطلاع مستمر ورؤية فكرية حادة .

هناك العديد من النقاد من استضاء بعروض الكتب وكون الفكرة ، والبعض اعاد ما تمثله عارض الكتاب او كاتب الرأي ، والربيعي في كتابه يكتب النقد حيث يشير الى المضمون ثم يعرض الرأي وله من تجربته خير معين . ففي حالة اشباع رغبة ادبية متأتية تكون النظرة الواثقة الى العمل أعم وأشمل . ومن هنا يحرص الكاتب على شرح النص ، وهذا بحد ذاته منهج وليس تطاولاً على أبعاده ، فالقارئ لايعرف ماذا يحتوي الكتاب والدخول الى النص بدون مباشرة يربك القارئ فتفسير النص الذي اعتمدته المناهج النقدية الاكاديمية هي الاساس فكل الاشياء الاخرى محاولات للاتيان بأشياء مغايرة يمكنها ان تساير الجديد شكلاً فقط ، لأنها لاتستطيع ان تخرج مضموناً من معطف النص وتفسيره ، او المرور بذات المنهج التقليدي المعروف ، ولم يأت حتى الآن مَنْ يفسر معنى الاسلوب الادبي افضل من حسين المرصفي واحمد حسن الزيات من الادباء العرب .

وتبقى التفسيرات الاخرى للنص عائمة او محوّمة تدور حوله ولا تستطيع ان تقول شيئاً سوى تقديم معادلة ، والفرق كبير بين المعادلة ومضمون العمل الادبي الذي يدور حول الرأي والفكرة وعلاقتها بالآخرين او مكوناتهما منهم او من خلالهم ، أناس نعايشهم وتعايشهم الفكرة بذاتها ، اماكن وموجودات مرئية عينية ، وملاحظات لهاً عمق الفكرة وقوة عملية النقد . من هنا يأتي عرض الكتب والقراءات المصاحبة له ليحقق وجود العمل المنقود بجميع وجوهه ، المجلة السريعة ، والمجلة الدارسة للنصوص ، ومن ثم الكتاب الذي يحتوي على المادة وفق قوة ذوقية ومنهجية مشفوعة بتجربة . إن الذي كتبه الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي وجمعه في كتابه هذا (من النافذة الى الافق) يقع في باب المنهج الحديث الذي يجمع بين مناهج عدة ، فكتابته مقبولة ومتميزة لغناها بالملاحظات واشارتها الى النص وابعاده والتوغل بين سطوره (كنتُ اتمثل الكتاب ومضمونه وانا اقرأ ما كتبه عن عبد الرحمن الربيعي ، وبخاصة عندما اصل الى نقاط اكون متفقاً معه عليها ، او احس بها مع احساس الكاتب ، او سبق وراودتني الفكرة وانا اقرأ) .

نؤكد ان رؤية العصر واحدة ، وان العين التي تبصر وترى وتؤكد ، منطلقها فكر متوازن ، والتطابق يعني وضع الاصبع على موضع الهفوة .

● من النافذة الى الافق / قراءات ومواقف
تأليف : عبد الرحمن مجيد الربيعي
٤١٢ صفحة / مطبعة سعيدان
نشر / مؤسسة سعيدان / سوسه / تونس ١٩٩٥

تحليل المحتوى الموسيقي للكانتاتا أو اللوحة الموسيقية الغنائية

■ الدكتور طارق حسون فريد

النص : مقاطع من مسرحية (الخرابة) ليوسف العاني وثلاث ابيات من قصيدة (قمر الرافدين) لمعد الجبوري .

تأليف الموسيقى والألحان : د . طارق حسون فريد .

تاريخ أبتكار الألحان والتأليف الموسيقي : أبتكرت بعض موتيفات الالحان الاساسية في سنة ١٩٧٠ حينما عُرضت مسرحية الخرابة في بغداد . ويعود البعض الآخر منها لعام ١٩٧١ عندما سجلت كلوحة موسيقية غنائية في اذاعة بغداد باعدادها الموسيقي الثاني . الشكل الثالث انجز في اواخر سنة ١٩٩٣ باطارها الاخير الذي احتوى على شكل (الكانون) كمقطع ختامي للوحة .

التقديم الأول : قاعة الرباط (شارع المغرب - بغداد) في ١٠ / ١ / ١٩٩٤ لمناسبة احتفالية يوم الفن وتكريم الرواد . قدمت اللوحة من قبل طلبة الصف الاول (ا ، ب) في قسم الفنون الموسيقية بكلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد .

العزف المنفرد : السيدة ناتاشا الراضي (بيانو) ، آكو عبد الستار (زايلفون) ، فرات حسين قدوري (قانون) ، سهاد نجم (قانون) ، ازهر فائق كبة (سنطور) ، آشور ألبرت وكمال محمد محي الدين وعماد محمد فاضل (آلات ايقاعية) .

التدريب والقيادة : قام بها د . طارق حسون فريد ضمن المتطلبات الدراسية لمنهج مادة (مجاميع العزف والغناء) لطلبة الصف الاول (ا ، ب) في العام الدراسي ١٩٩٣ - ١٩٩٤ .

تتكون الكانتاتا أو اللوحة الموسيقية الغنائية من حيث الشكل الفني العام من ثلاثة اجزاء هي :

(١) المقدمة الموسيقية الاوركسترالية .

(٢) عشرة مقاطع غنائية موسيقية لنص من مسرحية الخرابة .

(٣) غناء بوليفوني أو كانون لابيات من قصيدة (قمر الرافدين) ونصها :

بكفّك صدام شمس العلى
ورايات نصرك في المَشرِقَين
كبيراً كقلبك يبقى العراق
ويشمخ في كل قلب وعَين
لك العهد ان نفتدي بالدماء
بيارق نصرك والعهد دَين

النسيج الموسيقي للكانتاتا يتنوع بين الهوموفونية (اي التوافقية الصوتية حسب قواعد علم الهارموني) كما في الجزئين (١) و (٢) ، وبين البولفونية (اي التعددية الصوتية حسب قواعد علم الكونترابونيت) كما في الجزء (٣) الاخير . وتُبنى الهوموفونية في الجزئين (١) و (٢) على اساس اصوات اربعة تؤديها الاوركسترا الوترية . ويتطابق لحن المجموعتين الغنائيتين في الجزء الثاني مع ما تؤديه الالات الوترية من حيث الشكل العام المصاغ باسلوب الاضافة اللحنية مع بعض التكرار الحرفي او التكرار المتنوع . اما الجزء الثالث او الكانون فهو نسيج بوليفوني لصوتين تؤديه المجموعتان بمرافقة الاوركسترا الوترية والآلات المنفردة اللحنية والايقاعية .

ووُضعت المقدمة الموسيقية للكانتاتا لتعبر ألحانها عن الانسان والارض العراقية في سنوات ما قبل النهوض والانبعاث المعاصر بايجاز وكثافة محنكة ، ويعكس نص الجزء الثاني بمقاطعه المتعددة غناء الانسان لارضه واصراره الملحمي للدفاع عنها . بينما يمجّد نص الجزء الثالث او الكانون قائد مسيرة الثورة وباني مجد العراق المعاصر الرئيس المناضل صدام حسين (حفظه الله ورعاه) .

التحليل الوصفي للكانتاتا او مقاطع اللوحة الموسيقية الغنائية

(١) : المقدمة الموسيقية .

أولاً : أ - تبدأ الاوركسترا الوترية بنغمة دو واحد (أو دو الوسطى) وفي آلة البيانو نسمع نغمة دو الصغيرة ودو الكبيرة أيضاً . فالكانتاتا بذلك بذلك تبدأ من وسط المساحة النغمية المحنكة (المسموعة) وبتدرج ديناميكي وباسلوب مونوفوني (اي أُحادي النغم) مطابقاً للنسيج الموسيقي العراقي والعربي .

ب - تدخل النغمة الدالة على بعد الثالثة الصغيرة من نغمة القرار (دو واحد) في البار الثاني فنسمع نغمة (مي بيمول) ليهمز بذلك الى الاحساس بالكآبة التي عمت العراق عهوداً طويلة .

ج - وفي البار الثالث نستمع الى الخامسة التامة فوق النغمة الاساسية ، وبذلك يكتمل الانسجام الخماسي العمودي الصغير (او الاكورد الخماسي الصغير) دلالة على الضعف ، ولا يغير التوسع الحاصل في البارين الرابع والخامس للمدى الصوتي تلك الاحساس الحزين .

ثانياً : أ - نستمع في البارات الستة التالية المنتهية باستطرادات نغمية على شكل تقاسيم لآلة القانون والسنطور الى موتيف (النبتة تخضرّ . . .) في البار الاول منها ، ثم سرعان ما يحصل استطراد نغمي موزون للموتيف في البارين الثاني والثالث بايقاع ثلثي هابط (يدعى تْريبُلِت) لحين استقراره في البار الرابع على الكورد الخماسي الصغير . وفي البار الخامس يدخل التقسيم الأول للآلة التراثية التقليدية (آلة القانون) فنستمع الى تحولات مكثفة من مقام النهاوند . وبعد التقسيم الثاني (لآلة السنطور) ، وقد يكون هناك تقسيم ثالث لآلة تراثية اخرى ، يُعاد المقطع (أ) وبدون تكرار التقاسيم للآلات التراثية التقليدية .

ب - في البارات الاربعة التي تليها (تعاد مرتين) نستمع الى موتيف جديد يتكرر مرتين مع تحوير وتوسع صوتي أشبه ما يكون بصرخة المظلوم صاحب الحق . وهنا تدخل المجموعتان بغناء الموتيف باسلوب الآهات مونوفونياً .

ج ـ في البارات الثمانية التالية التي تُختتم بالكورد الخماسي الصغير نستمع الى موتيف جديد آخر او موتيف الآهات، ولقصره يتكرر في البار الثاني سِكْفِنْسِياً (اي بطبقة نغمية اخفض مع المحافظة على تكوينه الايقاعي). وتشترك في الاداء المجموعتان مونوفونياً فترافق الاوركسترا الوترية والالات الموسيقية الاخرى. لقد استلهم هذا الموتيف اللحني من خزين الذاكرة لاجواء الطقوس الدينية الكربلائية، ولكونه حزيناً بطيئاً جاء تاكيداً على الاجواء الاجتماعية والحالة النفسية في عهود الظلم والاستبداد التي مرّ بها الشعب العراقي في النصف الاول من هذا القرن.

ويعاد الموتيف هذا اربع مرات فتتناوب المجموعتان الغنائيتان والالات الوترية في أدائه كما تتغير المرافقة النغمية في كل اعادة. وفي البار الاخير نستمع مرة اخرى (وهي الاخيرة) الكورد الخماسي الصغير بهبوط ديناميكي مع تاكيد على نغمة ثالثة الاكورد في مجموعة الكمان الثاني والفيولا.

ثالثاً : في المقطع الاخير للمقدمة الموسيقية او في البارات الثمانية التالية تعزف الاوركسترا الوترية والالات المنفردة موتيف (النبتة تخضرّ ...) مرتين وبنسيج موسيقي مختلف في كل مرّة ليؤكد التفاؤل والحيوية بعد ذلك الحزن والكآبة. ثم يليه موتيف (الفراشات ترقص ...) ليؤكد حالة الانتقال والتحول النفسي.

(٢) : الغناء.

أولا : تبدأ المجموعتان بغناء لحن المقطع الشعري الاول ونصه : (النبتة تخضرّ فوق أرضنا). فيتنوع الغناء هوموفونياً (اي هارمونياً) وتتداخل الاصوات الرجالية فيه مع الاصوات النسائية (او العالية مع الواطئة) بالطريقة ذاتها التي تتداخل فيها آلات الكمان الاول والثاني وع آلات الفيولا والچلو، وذلك دلالة على التلاحم بين فصائل الشعب المختلفة. وبسبب مدّ المقطع الاخير للشطر الثاني ونصه : (والفراشات، ترقص فوق زهورنا) وبسبب تكرار عبارة (ترقص فوق زهورنا) تضاعف عدد بارات لحن الشطر الثاني مقارنة بعدد بارات الشطر الاول.

ويتكون البيت الشعري الثاني للمقطع (I) من شطرين متماثلين يقع كل منهما في بارين متماثلين من حيث التكوين اللحني والايقاعي، ونصه : (فوق جبالنا فوق سهولنا فوق نخيلنا فوق مياهنا). وينتهي اللحن في البار الاخير منه (البار الرابع) بالاكورد الخماسي الصغير الذي ابتدأت به الكانتاتا وهو أكورد سلّم دو الصغير.

ثانياً : يبدأ المقطع الاول بانشاد المجموعتين النص : (والجِممُ من عيوننا تقدح) على وزن ثنائي بعد أن كان في المقطع السابق وفي أقسام المقدمة الموسيقية زمناً رباعي الوحدات. الآلات مجتمعةً اللحن المنشد بنسيج موسيقي متحرك بوساطة النغمات السلّمية والمتموجات، وباسلوب مشابه لانشاد موسيقى الأناشيد الوطنية. وبسبب التاكيد على الكلمة الاولى للشطر، اي كلمة (والجِمَمُ) نجدها تعاد أربع مرّات على ثلاث نغمات أكوردية مختلفة للمقام (التونينا) الجديد التي تحوّل اليها اللحن، اي مقام (تونينا) مي بيمول الكبير.

ان المسار اللحني في المقطع (II) قد تحول لاول مرة في المقام (التونينا) الصغيرة (ويقال ماينر بالانجليزية) الى الكبيرة (ميجر) فاصبح اللحن اكثر سرعة وتوثباً تعبيراً عن محتوى النص. والى جانب نلك تغير الزمن او تغيرت السرعة « التمپو » من السابق.

ثالثاً : يبدأ المقطع بنص جديد، فتنشد المجموعتان النص : (وأنا شيدنا المدويّة). ويُعاد مرتان. وفي كل إعادة تعاد عبارة (وأنا شيدنا) ثلاث سرات مع ثبات اللحن، الذي يتغير مقامه بعد تغير النوتة المركزية او نغمة القرار الاساسية، فتصبح نغمة صول او ثالثة الاكورد السابق. وبهذا يتحول الى المقام الصغير الذي يحتوي على هيكل رباعي أو جنس رباعي ناقص.

انّ هذا الجنس الرباعي الناقص، المعروف باسم (صبا زَمْزَم) في التراث الموسيقي العراقي، قد أستعمل في هذا المقطع ليؤكد الطابع المحلي للحن كما يفرضه النص. ومع النص التالي (من أفواهنا تصدح) يتغير الزمن الموسيقي مرتين لضرورة تعبيرية موسيقية، كما يمهد اللحن العودة للمقام الكبير مرة ثانية عند الانتقال الى المقطع (IV).

فمع عبارة (من افواهنا) يتحول الزمن الى وزن ثلاثي، ومع كلمة (تصدح) يعود الى الوزن الثنائي. وتساعد الالات الفيولا والچلو والبيانو على تجسيد الاحساس بالتحول النغمي الجديد حين عزفها لنغمات الاكورد خلال مرافقة الانشاد. وفي نهاية المقطع (III) تؤكد الآلات مجتمعة الاحساس النغمي الجديد عند تكرارها للحن كلمة (تصدح)، ثم هبوطها الموسيقي واستقرارها على الاكورد الاساس الكبير الجديد.

رابعـاً : يمثل نص المقطعين (IV) و (V) ما يسمى بالنشيد وفقاً لتكوينه النغمي واللغوي، وكان في النص الاصلي مقطعاً انشادياً منفصلاً في المسرحية عندما عرضت سنة ١٩٧٠. فتنشد المجموعتان المقطع (IV) بلحنين مختلفين النص (سننصب من محاجرنا) الذي يعاد والنص (مـراصد تكشف الأبعد والاعمق والاروع). ويُبنى اللحن على نغمات الاكورد الكبير من حيث الاساس وباسلوب يقترب الى اسلوب صياغة الاناشيد المتداولة في الاربعينات والخمسينات في العراق وقبل نلك في بعض الاقطار العربية.

ويبدأ المقطع (V) بعد تمهيد موسيقي قصير يتألف من أربعة بارات يتحول النغم فيه الى مقام كبير آخر قريب للمقام الاساس، وهو مقام (لا بيمبول الكبير) او مقام السويدو مينتت فتنشد المجموعتان ثلاثة اشطر هي : (فلا نقشع سوى الفجر) (ولا نسمع سوى النصر) (فكل تمرد في الارض يزلزلنا). ومن خلال اعادة الشطر الثاني ثلاث مرّات يتدرج المسار اللحني بالصعود ثم ينحدر ليستقر على أكورد التونيك (الاكورد الاساس) وهو مقام (مي بيمبول الكبير) مرّة أخرى مع كلمات الشطر الثالث.

خامساً : ويُعتبر نص المقطع (VI) ولحنه التحول الاكبر في النسيج الموسيقي الكلي للكانتاتا أو اللوحة الموسيقية الغنائية هذه. فبعد (النشيد) السابق المتمثل بالمقطعين (IV) و (V) ياتي التغني بالحب والجمال والارض مرّة اخرى، وكانه عودة للمقطع (I). فتسمع المجموعتان تغني بلحن مونوفوني النصّ (وكل جميلة في الارض تقبلنا) (وكل حديقة في الارض ناكل حبة منها).

فلاجل ابراز محتوى النص هذا وايجاد نوعاً من التضاد اللحني مع مقاطع (النشيد) السابقة يتبدل البناء التونالني (أو المقامي) والزمني وتتغير السرعة (التمبو) والديناميكية الانشادية (قوة الاداء)، وبالتالي يتغير المسار اللحني ككل وكاننا ننتقل الى مشهد او فصل آخر بمفهوم العرض المسرحي.

فالبناء الزمني في المقطع اعتمد النموذج الايقاعي المعروف تراثياً بالمعمودي الصغير، ومقامياً (ونقول تونالنياً) يتحول النغم من المقام الكبير الى الصغير المستقر على نغمة القرار السابقة ذاتها، فهو المقام الصغير الموازي للكبير السابق، اي اصبح (مي بيمبول الصغير)

عوضاً عن (مي بيمبول الكبير) . كما ان سرعة المسار اللحني الكلي قد أصبحت ابطىء قليلاً ، واقترب الطابع الغنائي فيه الى الطابع المحلي المتداول من حيث الزخارف والتحليات . وبسبب هذه التغيرات في هيكلية اللحن افتقر الى الأبعاد الموسيقية القافزة الصاعدة التي هي سمة لحن (النشيد) السابق ، واعتمد على الابعاد الموسيقية من نوع الخطوات ، اي الابعاد من نوع الثانيات والأولى التامة (الأنيسون) .

ولاجل التاكيد على عبارة (ناكل حبةً منها) التي تتغير في الاعادة الى (نقطف زهرةً منها) يتغير البناء الايقاعي بشكل مفاجىء من الانصاف الى الثلثيات عرضياً ، (اي الضربة تقسّم الى ثلاثة اجزاء عوضاً عن جزئين) . وفي نهاية المقطع (VI) وعند الاعادة الثانية له وعن طريق لازمة موسيقية قصيرة مؤلفة من اربع بارات يعود اللحن الى المقام الكبير السابق ، اي الى مقام (مي بيمبول الكبير) ، والى زمن وسرعة سابقة استمعنا اليها في المقطع (II) .

سادساً : في المقطع (VII) تنشد المجموعتان هوموفونياً لحنين مختلفين من حيث النغمات ومتطابقين ايقاعياً على النص (وكلّ قصيدة في بلدي اذا رقصت نخاصرها) ، وبسرعة مطابقة لما ورد في المقطع (II) و (III) و (IV) . ونستدل من ذلك ان المسار اللحني الكلي قد عاد الى الطابع الانشادي الرجولي المتوثب الممتلىء حماساً .

ونلاحظ تكرار هذا الطابع في المقطع التالي رقم (VIII) عندما تنشد المجموعتان نصاً مشابهاً لما سبق من حيث المحتوى ، وهو (وكل حبيبة في وطني اذا نادت نخاصرها) . ويتجلى هذا الطابع اللحني بوضوح تام عندما تعيد المجموعتان انشاد عبارة (اذا نادت) ثلاث مرات في لحن يرتفع تدريجياً متخذاً الابعاد القافزة من نوع الثالثات الكبيرة والصغيرة ارتكازاً له .

سابعاً : المقطع (IX) هو اعادة متطابقة نصاً ولحناً للمقطع (II) و (X) هو ايضاً للمقطع (III) . وقصد من هذه الاعادة التاكيد على نص هام ورد في الكانتاتا يتفق مع الحالة النفسية للمستمع المنتمي لشعب صامد مناضل خاض معركة القادسية الثانية وام المعارك وانتصر فيها على اعدائه بملاحم نضالية قلّ مثيلها في جبهات قتال ضروس .

فالنص وهكذا اللحن يمجّد الحالة الشعورية ويؤكدها حيث نستمع مرة اخرى الى مجموعتين وهي تنشد : (والحِمَم من عيوننا تقدح ، واناشيدنا المدوية من أفواهنا تصدح) .

والى جانب أهمية المضمون هنا ، والذي احتل الموقع الاول ، تبرز اهمية البناء اللحني ومنطقيته الذي أخذ صيغة مبتكرة . ويختتم المقطع العاشر بعد انشاد كلمة (تصدح) بفاصل موسيقي مؤلف من أربعة بارات يمكن ان يكون خاتمة للكانتاتا ، وذلك تبعاً لما يثيره الاحساس النغمي لكونه لحناً هابطاً نحو نغمة الاساس (المركزية) ، او نحو الاكورد الاساس (مي بيمبول الكبير) .

ولكن لا يحدث هذا الأمر كما يثيره الاحساس السمعي لكوننا سرعان ما نستمع الى فاصل موسيقي قصير آخر مؤلف من أربعة بارات ايضاً إلا أنه يشكل هذه المرة مقدمة لحنية للمقطع الانشادي الاخير رقم (XI) المصاغ حسب شكل الـ (كانون) المعروف في الموسيقى البوليفونية منذ القرون الوسطى . ولاجل التهيؤ للدخول في المقطع (XI) تقلّ السرعة تدريجياً منذ بداية المقدمة اللحنية ليبدأ الانشاد بجلال وهيبة وشموخ .

(٣) : كانون :

يبدأ الكانون بانشاد المجموعة الاولى الشطر الأول (بكفك ـ صدام ـ شمس العُلى) وفي ذات الوقت نسمع المجموعة الثانية تنشد النص نفسه ولكن من نهايته فتكرر كلمة (عُلى) ثم تدخل بانشاد الشطر الأول ببناء نغمي وايقاعي مغاير (كونترا بوينتياً) كانه الصدى والترجيع الذي ترده وديان العراق وهضابه ، وذلك نزولاً لمتطلبات شكل الكانون الفني وتاكيداً لاهمية النص وجلاله .

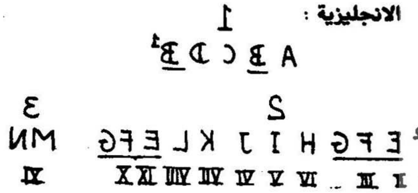
وينشد الشطر الاول بهذه الطريقة مرتين ثم تنتقل المجموعتان لانشاد الشطر الثاني للبيت الأول . وعندما ينشد الشطر الثاني للبيت الاول (ورايات نصرك في المشرقين) تبدأ المجموعة الثانية بانشاد النص بعد انتهاء المجموعة الاولى منه . وخلال التناوب في انشاد الشطر الثاني بين المجموعتين تنشد المجموعتان النص نفسه باسلوب المرافقة اللحنية حيث يتداخل فيها المساران اللحنيان ببناء بوليفوني مبتكر .

ويتغير النص في الكانون او المقطع رقم (XI) الختامي للكانتاتا ثلاث مرات لاعتماده على ثلاث ابيات من قصيدة (قمر الرافدين) مع بقاء اللحن بدون تغير . ولكن في الاعادة الثانية للشطر الثاني من البيت الشعري الثالث (بيارق نصرك والعهد نَين) يحصل ابطاء تدريجي في بدايته وينتهي به انشاد الكانون . وبه ينتهي انشاد الكانتاتا او اللوحة الغنائية الموسيقية التي تمجّد الارض والانسان وقائد المسيرة .

ان التحليل الوصفي لمقاطع الكانتاتا او اللوحة الموسيقية الغنائية كما جاء في النص السابق هو أحد تلك الاساليب التحليلية التي تقرّب مقاطع النسيج اللغوي والموسيقي للقارىء ، فتساعده على ادراك محتوى المؤلف وشكله الفني العام . ولكن لابد لنا ان نذكر ان هناك اساليب تحليلية مختلفة اخرى وبخاصة تلك التي تتداول في عمليات الارشفة والتصنيف والتحديد الادق للعناصر الفنية والسمات والملامح والخصائص الموسيقية . وقد تناولت مناهج التحليل الموسيقي وأساليبه في كتابي الموسوم : (التحليل المعاصر لعلم الموسيقى المقارن ـ الأثنُوموزيكولوجي) المنجز سنة ١٩٩١ .

وفيما ياتي نوضح كيفية التعبير عن البناء اللحني والتسلسل التونالني (المقامي) اختصاراً وبالاسلوب المتداول في التحليل الموسيقي المتخصص .

اذا اردنا ان نعبّر عن البناء اللحني للكانتاتا بالرموز اختصاراً فيكون كما ياتي باستعمال الارقام العربية واللاتينية والاحرف الانجليزية :



تفسير الرموز :

يرمز الرقم العربي 1 الى المقدمة الموسيقية ، ويتكون من أربعة فواصل يتكرر فيها الفاصل (B) بتنوع كفاصل خامس (B_1) .

يرمز الرقم العربي(2) الى الغناء والانشاد الهوموفوني المعَد من ألحان المسرحية المبتكرة سنة ١٩٧٠ و ١٩٧١ . ويتكون من ثمانية فواصل غنائية ـ انشادية مع تكرار الفاصل (B_1) في البداية والفواصل (EFG) في النهاية وقد اعيدت كتابة الالحان الاساسية للاوركسترا وآلة البيانو وللمجموعتين سنة ١٩٩٣ .

يرمز الرقم العربي(3) الى الغناء البوليفوني او الكانون ويتكون من فاصلين انشاديين .

ترمز الارقام اللاتينية تحت الاحرف في الجزئين و الى تسلسل المقاطع الغنائية كما هو مثبت في التدوين الكلي (يدعى شكور) والتدوينات (النوطات) المفردة .

واذا اردنا ان نعبّر عن التسلسل التونالني للكانتاتا وهياكلها النغمية وفقاً لتتابع الفواصل فهو كالاتي على المدرج الموسيقي :

ومن التدوين الموسيقي للتسلسل التونالني (المقامي) للكانتاتا وهياكلها النغمية نجد انّ التونينا تتناوب بين الكبيرة (الميجر) والصغيرة (المائنر) ، مع ظهور الهيكل الرباعي الناقص في الفاصل (F) في الجزء (2) . وتبين من التحليل التونالي انّ الكانتاتا تبدأ بالتونينا الصغيرة (دو مائنر) وتختتم بالكبيرة (مي بيمبول ميجر) دلالةً على الانتقال من الضعف والحزن والانكسار في العهود الماضية الى التحدي والصمود والنصر في العهد الناهض الجديد المرتبط بقيادة المناضل السيد الرئيس صدام حسين (حفظه الله ورعاه) .

وجهة نظر

تساؤلات حول الرواية العراقية . .

أيسع الروائي العراقي ان يبقى بمعزل عن التطورات التقنية الحاسمة التي عصفت بفن الرواية العالمية على مدى فترة زمنية تجاوزت القرن ؟

سؤال يخطر في ذهني تلقائياً كلما انتهيت من قراءة رواية عراقية جديدة : فمن المعروف ان الرواية لم تعد مجرد حكاية تروى ؛ فمذ كتب « فلوبير » رواية « مدام بوفاري » تبدد سحر الحكاية تماماً ، وتراجع دور المؤلف العليم بكل شيء الى الوراء ، لتتقدم الشخصيات الروائية الى الأمام ، آخذة على عاتقها مهمة « تمثّل » الأحداث لا مجرد « سردها » . حتى اذا ما شرع « هنري جيمس » في كتابة رواياته تحددت معالم التقنية الحديثة أكثر ، وأخذت الأحداث الروائية تتتابع من خلال حواس الشخصيات الروائية وبحسب « زوايا نظرها » . وبحلول دور « جيمس جويس » وابتكاره طريقة « تيار الوعي » كشف العقل الباطن عن أسراره ، وبذلك استثمرت الرواية آخر مستجدات علم النفس ولاسيما انجازات « فرويد » في مجال التحليل النفسي .

هكذا تواصل تطور فن الرواية . فعقب انتهاء الحرب العالمية الثانية ظهرت في فرنسا جماعة « الرواية الجديدة » منطلقة في كتابة رواياتها من تهميش دور الانسان وسطوة الاشياء المحيطة به عليه . وعلى النقيض من ذلك عاد روائيو امريكا اللاتينية الى أساطيرهم الشعبية ، وأجوائهم الغرائبية ، من دون ان يتخلوا عن معاصرتهم لزمنهم بطبيعة الحال ، مبتكرين بذلك المنحى الذي يعرف الآن بأسم « الواقعية السحرية » .

لقد ظلت الرواية ـ شأنها شأن الفنون الابداعية الأخرى ـ في تطور مستمر ، تضيف وتنبذ وتستعير من دون ان تعود الى الأشكال البدائية التي انطلقت منها .

غير ان الذي يحدث في مجال الرواية العراقية ضرب من نكوص محير يجعل القارىء في شك من قيمة ما يقرأ قياساً الى ما بلغته الرواية العالمية من تطور وابتكار : اذ أيعقل ان يتبنى روائي ما فجأة طريقة « الروائي العليم » في سرد أحداث روايته ، فينتقل من شخصية الى أخرى كيفما إتفق ومن دون وجود سبب فني مقنع ؟

قد يأتي الجواب على شكل ادعاء ان الروائي حر في اختياره للأسلوب الذي يتبناه في تجسيد أحداث روايته : او ليس الابداع خروجاً على أيما قيد أو حدود ؟

وهذا كلام بقدر ما يبدو صحيحاً ، ينطوي على قدر كبير من التلفيق والمغالطة : فالحرية المزعومة لا تتأتى بالنكوص الى أكثر الأساليب تخلفاً وتسطيحاً ، فالطرق البالية التي تم تجاوزها أضحى من المحال العودة اليها ، اللهم الا ان تتم تلك العودة وصولًا الى إضفاء سمات معينة تمنح بمحصلتها تلك الرواية شكلًا معاصراً : كأن يستثمر الروائي أنماط الأساليب العربية التراثية ـ كتابات المتصوفة او السير والملاحم الشعبية ـ اوكأن يدخل شخصية الروائي العليم بكل شيء في ضمن الأحداث الروائية نفسها .

والمفارقة اللافتة للنظر ليست في ظهور تلك الانماط الروائية ـ فقد يرجع ذلك الى حجم موهبة هؤلاء الروائيين ـ بل في تبني بعض النقاد لتلك الروايات ، والاشادة بها من دون ان يقلقهم لحظة واحدة إنحطاط أساليبها وتخلفها . وهذا أمر لا يحصل في اعتقادي الا في مجال الرواية ؛ فلو اتخذنا من الشعر مثالًا لتوضحت المفارقة بشكل صارخ : فمن نافلة القول التذكير بأن الشعر لم يعد يكتب على طريقة الشعر الجاهلي او الأموي او العباسي حسب ، بل إنه افترق تماماً عن طريقة شعر الرواد الذين ما زال بعضهم أحياء ، فكيف بشاعر يفاجئنا بقصيدة تجري في هذا الزمن على نمط القصيدة الجاهلية ؟ !

عبد الخالق الركابي

ظلمات
كثيفة تخترق الزجاج

خضير عبد الامير

تلك ايام لا تنسى ، وبدايتها ماثلة كأنها اليوم الذي يبدأ ليله الشتوي المعمق منذ السادسة صباحاً وحتى الخامسة مساءً ، ومن خلال تلك الساعات تكونت تواريخ جديدة محددة بالايام وبالليالي ، وكلنا نتذكر الليلة الأولى من السادس عشر / السابع عشر من كانون الثاني لعام ١٩٩١ ، بداية صعبة لمحنة كونها العدوان الاطلسي الامبريالي ، حيث شمل الظلام بكثافته كل شيء وعمت وهدة التلمس المروع لهياكل الاشياء وموجوداتها ، لقد اشتد اوار القصف فوق مدينة العصور والفصول والتواريخ ، قلنا : آه لكم تحملت هذه المدينة العريقة من تحولات ومن مفاجآت ومن عدوان ، ومن غدر ، وتذكرنا مواقفها التي تحولت الى فصول وأجزاء من صفحات التاريخ او تلك التي إعتشنا فكرياً على مسمياتها ١٩٢٠ ، ١٩٤١ ، حالات الحصار وبطاقات التموين وغلاء الاسعار وندرة الخبز الاسود والسكر الاحمر .

لقد شل الخوف وعقدت الدهشة حركة الناس والبعض الآخر مارس عمله كأي يوم جديد ، ولكن الساعات التي قدمت بعد ذلك كانت من الاستمرارية في الضرب والتخريب مما أوقف حركة يومية إعتيادية كانت ستتواصل (إذ لا يمكن لشعب ان يتوقف عن حالة البحث عن ديمومته اليومية) .

في المساءات تلك ، تنحسر الرؤية ويهبط الألم على النفوس الحساسة كطائر جريح ، وتتصاعد الدعوات الى أعلى السموات ، وتكون النجوم نافذة متسعة ليس لها حدود ونحس بأن ذلك الجمال المتسع الكبير الموحي ما هو إلا عويل ، بل يمسح الاصوات ذلك الاحساس لتحل محله فكرة ان يتوارى الفرد لكي يبتعد عن اخطار قذائف العدوان وشظايا الحديد وتكون الافعى الجهنمية قادمة كخيط منسل يسحبه الصفار المشع الدامي فوق سطوح منازل المدينة وفوق حيطانها المتقاربة والمتباعدة ، وفوق هذه المجموعة السكنية او تلك ثم يسيل الصوت ضاجاً بالخوف يمر عبر أجواء الدكنة المحنطة القابع في عمقها اكثر من صوت ولرعشات وارتجافات وصمت وتباعد وتقارب ولهفة متدافعة عبر الابواب والشبابيك المفتوحة ، وبظلمات لا تستطيع كثافتها إلا ان تخترق الجدران وزجاج الواجهات ومرايا الحيطان والخشب ليضج ما حولها وامامها وما بداخلها بحب الحياة ويصدى ركون النفس الى دعة الحاضر والماضي والى رؤية المستقبل حيث لا يمكن لأي عدم موات موحش ان يبدد فكرة التوسل الى رؤية المستقبل مهما كانت الساعات عصيبة ومهما تطاولت الدقائق ، رأينا الوجوه عبر تلك الايام تنتظر كأنها تفكر بما سيأتي وهي تتطلع الى تساقط الاضواء فوق اديم تربة بيضاء جافة وامكنة مأهولة مشوهة التكوين فوق اسطح المنازل وبمواجهة الشرفات ، فهي فحمات سود منطفئة كانت ملتمعة كالشرارات المتطايرة وهي بلونها النجومي الاصفر ذهبية مغمسة بتراب النار وبلون الياقوت ويكون الليل بسعته محتوياً لها والاعين وتلك الوجوه هي الحجارة الدامية امام متسع الجمال المتحول الى حزن إبدي .

« ايتها الكتل الانسانية المتلفعة بالاغطية والمنتظرة ، تدثري جيداً وانتظري انقشاع تلك الاصوات المروعة » .

فالاصوات تلك لا تحفل إلا بروائح الدمار وبرياح شريرة ستعود يوماً الى مكمنها والى قاذفيها لتصرخ بوجوه مدبريها من قوى الاستعمار القديم والجديد على السواء .

إنها ايام لا تنسى عبر اسابيعها الماضيات ، عبّر فيها انسان هذا الوطن عن وجوده من خلال عمله اليومي ومن خلال معايشته لكل الاحداث في الداخل والخارج ، على صعيد الحرب والسلم ، وعلى موقف السياسة العالمية وموقف الحرب ، وشوق الشعوب الى السلام والى استمرارية الحياة بكل عنفها وشوقها الى النمو والتطور ، انها قدرة الانسان في هذا الوطن على التجاوز دائماً .